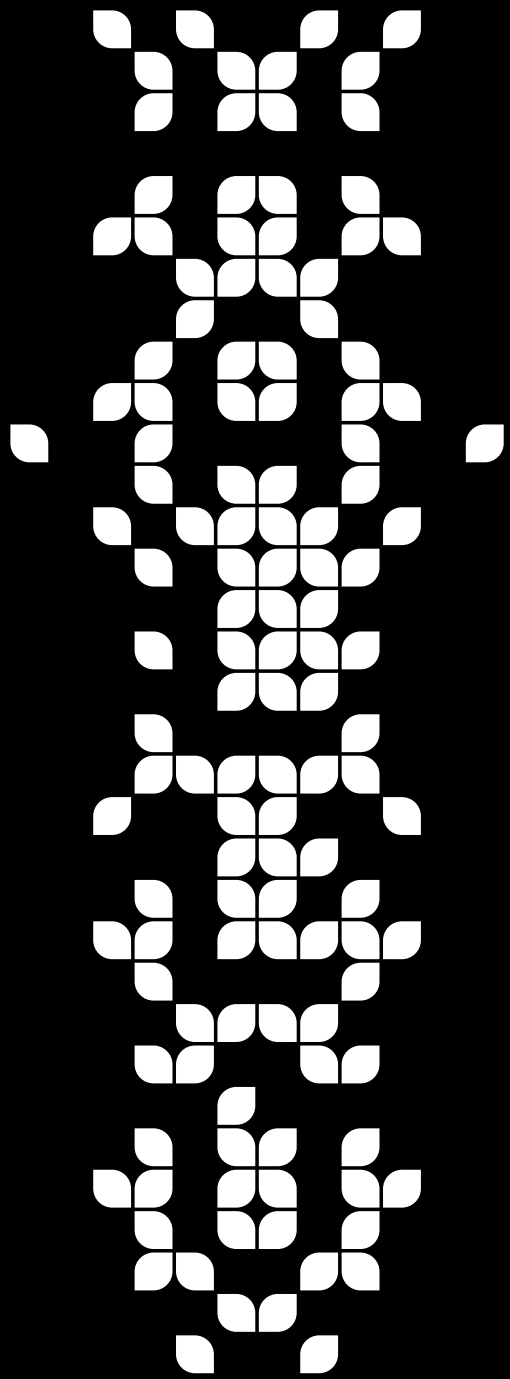


B Ł S Y S T
A D E M U
S Y S E R R
T E M O R



HALLO WROCŁAW 2016!

6 — 21.11.2015

Cluj-Napoca

1 _____
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
Piața Unirii 30,
Cluj-Napoca

2 _____
Galeria Casa Matei
Str. Matei Corvin 6,
Cluj-Napoca

BŁĄD SYSTEMU

Piąta już edycja cyklu wystaw Hallo Wrocław 2016! związanych z otrzymaniem przez Wrocław tytułu Europejskiej Stolicy Kultury 2016 stanowi zarazem pierwszą wspólną prezentację młodego środowiska artystycznego z Wrocławia i Cluj-Napoca.

Hasło tegorocznej ekspozycji – Błąd Systemu – odwołuje się zarówno do pamięci historycznej i nadużyć władzy, jak i najbardziej aktualnych problemów cywilizacyjnych – zaburzeń systemów ekonomicznych czy powszechnego uzależnienia od technologii cyfrowych.

Rozbudowane układy ściśle współzależnych elementów, w tym nie tylko użyteczne mechanizmy, ale także regulaminy, formacje kulturowe czy ustroje polityczne, mogą być przejawem nie tylko naszych organizacyjnych zdolności, ale także skłonności do bezwzględnej kontroli otoczenia.

Czy totalna i wiecznie bezbłędna struktura idealna – system idealny – pozostawia miejsce dla ludzkich słabości, nie wykluczając definitywnie istnienia dynamicznie nieprzewidywalnego świata żywego? A może błąd systemu jest ostatnim ratunkiem przed zmechanizowaną antyutopią, której podstawą jest całkowita kontrola tego, co posiada własną, nieprogramowalną wolę?

SYSTEM ERROR

It is the 5th edition of a series of exhibitions under the common name Hallo Wrocław 2016! organized in connection with Wrocław becoming the European Capital of Culture 2016, and at the same time it is the first joint presentation of the young academics from Wrocław and Cluj-Napoca.

The title of this year's exhibition – System Error – refers both to historical memory and abuse of power as well as to today's civilisation problems – breakdown of economic systems and widespread addiction to digital technology.

Complex structures of mutually dependent elements, including not only useful mechanisms, but also regulations, and cultural and political systems may manifest not only our organisational skills but also our tendency to rigidly control the world around us.

Can it be that a system, as a total and forever flawless ideal structure, may leave some room for human weakness? Or perhaps it rules out the existence of a dynamic and unpredictable living world? Is it not possible that a system error is the only escape from the mechanical anti-utopia, which is based on the absolute control of everything that has its own, unprogrammable will?

KURATORZY — CURATORS:

Magda Grzybowska, Karolina Szymanowska, Łukasz Huculak

[XOXOX] DLACZEGO SYSTEM?**PO CO SYSTEM?**

Cyrkulacja, powtarzalność, przewidywalność. Łatwość, z jaką przychodzi nam zaklinanie fragmentów rzeczywistości w pojęciu „system”, wydaje się co najmniej podejrzana. Co rozumiemy w praktyce, określając coś jako system, jakiej praktycznej informacji takie określenie nam dostarcza? Co mówi nam to, że ktoś powiedział o czymś „to system”? Czy informuje nas o tym, że mamy do czynienia z regularną grupą obiektów tworzących unifikowalną całość, jak chciałby tego niejeden słownik lub... system? A może informuje nas jedynie o tym, że obserwatorka intuicyjnie wyczuwa bliżej nieokreśloną nić semantyczną między czymś a czymś? Co właściwie presuponujemy, orzekając o systemowości czegoś? Platonik powie może: między innymi zakładamy ontologiczną identyfikowalność. Radykalny konstruktywista powie może: zakładamy komunikację, zawsze. Co to wnosi? Jakie praktyczne wskazówki co do systemowości to wnosi? Zakładamy możliwość zaobserwowania różnicy, zakładamy taką oto sytuację: ktoś <my> obserwujemy uniwersum obiektów, a w ich istnieniu lub/i funkcjonowaniu zauważamy pewną regularność. Ale czy to my ją tworzymy, czy ona już jest w rzeczach? Widzimy, że dostatecznie pogłębiona refleksja nad systemem – jak i nad czymkolwiek innym – niechybnie sprowadza nas na ścieżkę pytań sięgających starożytności. Czy marchewka może stanowić system? A dwie marchewki? A czym różnią się dwie marchewki od dwóch marchewek określonych i postrzeżonych jako system? Czy cokolwiek może być systemem? A jeśli nie, to co nie może?

A więc pytamy dalej: system jako sposób istnienia czy system jako sposób percepcji fragmentu tego, co istnieje – do którego ze światów należy sam system? Jak przekracza się tak wyznaczony horyzont? Wyobraźmy sobie perspektywę podmiotu O, który nie zauważa powtarzalności, bądź to ze względu na brak pamięci, bądź to ze względu na brak pojęcia systemu. Wittgenstein tak pisze o „ślepych na kolory”: „Ale czy ślepi na kolory kiedykolwiek wpadliby na to, by określić się mianem «ślepych na kolory»?”. Czy „ślepy na system” podmiot O kiedykolwiek wpadłby na to, by określić się jako „ślepy na system”? Zapewne nie, „system” bowiem nie leżałby w słowniku o. Wyobraźmy sobie perspektywę podmiotu X żyjącego ponad czasem i z góry znającego wszystkie konfiguracje i powtórzenia podobnego i różnego. Świat X staje się nieczuły na systemowość ze względu na jej aprioryczność i wszechobowiązywalność. „System” traci w tym świecie potencjał dyferencjacji sensu, tracąc tym samym legitymację do funkcjonowania w słowniku.

[XOXOX] WHY A SYSTEM?**WHAT FOR?**

Circulation, recurrence, predictability. It is at least suspicious how easily we ascribe the fragments of reality to the concept of ‘a system’. What do we actually mean when labelling *something* a system and what practical information does such a label provide? What does calling *something* ‘a system’ tell us? Are we informed that we are dealing with a regular group of objects which create a unified entity, as suggested by numerous dictionaries or ... a system? Or perhaps it is merely a message that the observer intuitively senses an unidentified semantic relationship between *something* and *something*? What do we actually presuppose, stating the systematicity of things? A follower of Platonism might say: we do, among others, assume ontological traceability. A radical constructivist would rather say: we do assume communication, always. What practical information can be derived from these varying approaches when the idea of systematicity is concerned? We assume the possibility of observing the difference and we also assume that someone <we> observes the universe of objects and notices a certain regularity in their existence and/or functioning. But do we create it or is it already there *in* things? A sufficiently deep reflection on the nature of a system – and the nature of everything else as well – unavoidably leads us to questions referring to antiquity. Can a carrot constitute a system? What about two carrots? And what differentiates two carrots from two specific carrots perceived as a system? Can anything create a system? If not, what cannot?

Therefore, we keep on asking: is there a system as a way of existing or a way of perception of what exists – and to which of these two worlds the system itself belongs? What might the answer be? Let us imagine the perspective of the subject O, who does not notice the recurrence either because of the lack of memory or the lack of the concept of ‘a system’. Wittgenstein writes the following about ‘colour-blind people’: ‘But would it ever occur to colour-blind people to call themselves “colour-blind”?’ Would it ever occur to a ‘system-blind’ subject O to call themselves ‘system blind’? Probably not, as they would not have the word ‘system’ in their dictionary. Now, let us imagine the perspective of subject X who lives beyond time and thus already knows all the combinations and repetitions of the similar and the different. The world of X becomes oblivious to systematicity because of its omni-applicability and ‘a priori’ nature. In such a world ‘a system’ would be devoid of the potential of differentiating the meaning, losing in turn the legitimacy to function within the dictionary.

Wszystko to wydaje się abstrakcyjną grą, spekulacyjną zabawką. Jeśli jednak potraktować te rozważania jako ćwiczenie czysto gramatyczne, które pozwolą nam obyć się z *subiektywnym* prawem relatywności systemów, być może pozwolą nam one następnie zmanifestować je intersubiektywnie. Relacje w oparciu, o które podmiot – być może podmiot kolektywny – identyfikuje systemowość, mogą być różnorodnej natury: czasoprzestrzenne, semantyczne, funkcjonalne. Dlaczego właśnie te, a nie inne z nich dobieramy jako komponenty definicyjne systemu? Zapewne jednym z możliwych kluczy rozumienia percepcji systemowości jest pragmatyka codzienności – operowanie pojęciem systemu jest użyteczne dla porządkowania naszej niedoskonałej percepcji. Kosztem pełni odczuwania chcemy nabyć możliwość *wyjaśniania* rzeczywistości w terminach akumulowanych różnic i podobieństw. Na pewno. Jest jednak w systemowości jeszcze inny urok, czar, który wydaje się skłaniać nas do narzucania jej pryzmatu na świat. Nadanie fragmentowi tego, co poznawane, statusu „systemu” podarowuje nam epistemiczne ukojenie, spokój wiedzącego, błogość konstruktora. W tym sensie relacja między poznającym-systematyzującym i poznawanym-systematyzowanym nosi znamiona Maussowskiego *hau*, opisując poprzez odwołanie do sfery magii to, co stawia opór przy próbach rozbioru na bardziej analityczne komponenty, powstrzymując ostrze tej analizy. „System” staje się nie tylko fundamentem poznania, ale także magicznym elementem integrującym jego domenę, właśnie poprzez zakłęcie tego, co niezręczne, niewygodne, graniczne. Zakłęcie poprzez akt przemocy. Błąd.

[XOXO\]/ BŁĄD: ODSTĘPSTWO, STRUKTURA, OCZEKIWANIE

Gdzie zaś jest miejsce na błąd? Mając na uwadze wszystko powyższe, pozwólmy sobie na obserwację banalną: błąd polegać może na złamaniu reguły systemu lub na wadzie konstrukcyjnej samego systemu. Dlaczego tak? Jeśli założylibyśmy – zgodnie z podejściem klasycznym – podział na świat jawiący się empirycznie oraz na świat idealny, model, to dynamikę ich wzajemnej relacji – relacji prawdziwościowej – kształtować możemy na dwa podstawowe sposoby. Bądź to niedoskonały świat doświadczenia codziennego łamać może odwieczne, idealne zasady, niczym kij, który w połowie zanurzony w wodzie sprawia wrażenie złamanego, mimo że jego istota pozostaje nienaruszona. Bądź to model, narracja, system, leżące u podłoża naszej rzeczywistości, okazują się względem niej nieprzystające.

Czy jednak oba te ujęcia nie są dwiema stronami tej samej fałszywej monety błędu? Czy aby jednak błędem obarczyć nie należy tego, kto monetę tę wykuł? Gnanego kompulsywnym uwielbieniem mądrości Wielkiego Konstruktora, który przedkłada *monetę-system*, *świat-monetę*, monetę sprzęgającą świat z systemem ponad świat i ponad system zarazem. Błąd może bowiem nie tkwić ani w świecie, ani w systemie – te bowiem stanowią integralne całości. Właściwym dla błędu miejscem być może sama relacja *świata-empirii-codzienności* i *świata-znaku-ideału*, na styku których pojawia się ogniwo najsłabsze – oczekiwanie podmiotu poznającego do poznania, ta właśnie ptolemejska fetyszacja systemu.

All the above deliberations seem a speculative and abstract game but are, in fact, something more. When treated as grammar exercises aimed at acquainting ourselves with subjective laws of relativity of systems, they might subsequently lead to their intersubjective manifestations. The relations, on the basis of which a subject – perhaps a collective one – identifies systematicity, may be of a different nature: spatiotemporal, semantic or functional. Why do we choose these – and not other – categories to define a system? One of the possible keys in understanding the reception of systematicity is everyday pragmatics as a concept of a system, which is useful in ordering our imperfect perception. We wish to possess the ability to *interpret* reality using the terms of accumulated differences and similarities, even at the cost of losing the possibility of experiencing it in full. That is undeniable. However, there is still more allure in systematicity than that. Granting a fragment of what is perceived a status of ‘the system’ provides epistemic solace, peace of mind of a person who knows, the bliss of a creator. That is why we enforce the prevalence of systematicity in our world. In this sense, the relationship between the perceiver-systemiser and the perceived-systemised resembles the Maussian *hau*, describing, by referring to magic, everything that resists attempts to be divided into more analytical components and suppressing the sharpness of this analysis. ‘The system’ becomes not only the foundation of cognition but also a magical element integrating its domain also by assimilation of everything awkward, inconvenient and liminal. It is assimilation by an act of violence. Error.

[XOXO\]/ ERROR: EXCEPTION, STRUCTURE, WAITING

Where is, then, the space for an error? Bearing in mind the above-mentioned deliberations, let’s start with an obvious observation: an error might stem from breaking the rules of the system or from a structural fault within the system itself. Why is that? Assuming – following the classical approach – the division into the world perceived empirically and the ideal world serving as a model, the dynamics of truth relations between these two worlds allows for two approaches. The first one is that an imperfect world of everyday experiences may flaw ideal eternal rules, just like a stick half-submerged in water seems broken even though its essence remains untouched. Another one is that the model, the narration, the system which lays the grounds for our reality proves to be incongruent.

But are these two approaches not two sides of the same false coin of the error? Perhaps the one who forged this coin should be to blame? The Great Constructor who is driven by the compulsive pursuit of wisdom and gives priority to the *system-coin*, *world-coin*, a coin binding the world with the system – over both the world and the system. Therefore, the error might lie neither in the world nor in the system, because these two are integral entities. However, the relationship between *world-experience-everyday life* and *world-sign-ideal* might itself be a proper space for the error. This is where the weakest link emerges, which is the expectation of the perceiver towards the perceived, a Ptolemean-like worship of the system.

Jeśli jednak tak, to błąd systemu staje się formą nadużycia procesu symbolicznego odwzorowywania rzeczywistości, kwestią interpretacji. Błąd staje się równie ulotny, co sposoby patrzenia. Stąd samo jego istnienie podlega hermeneutyce systemu, oscylującej – jak u Ricoeura – między demistyfikacją Marksa, Nietzschego i Freuda a hermeneutyką rekonstrukcji, rekolekcji i powtórnej mityzacji. Co oznacza to w praktyce dla błędu i dla *błądzących*? Przede wszystkim to, że system jako konstrukt może być w błędzie tylko względem innych konstruktów, nie względem świata. Po wtóre, że wielowymiarowej, determinowanej architekturą systemu, demistyfikacji wymaga relacja między systemem a światem. Wreszcie, że zdajemy się potrzebować tu emancypacji, rezygnacji z oczekiwań poznawczych, zrzeczenia się neurotycznej potrzeby uczynienia systemu odpowiedzią kompletną i systemową, co jest być może największym błędem u podłoża systemu leżącym. Meta-błąd.

[00000] SPRZĘŻENIE ZWROTNE I STABILNOŚĆ

Czy można mówić o systemach, pomijając Niklasa Luhmanna? Czy to błąd systemu? Diagnozowana przez Luhmanna autopoietyczność wielkich systemów sama stwarza warunki możliwości własnej narracji. W teorii niemieckiego socjologa błąd i meta-błąd ujawniają swoją naturę stabilizacyjną, bowiem sprawny system, to system, który zawiera, celebrowe, przekracza własny błąd, empiryczny, konstrukcyjny i – co najważniejsze – komunikacyjny. Wiadomo (!) już od dawna (!), że system sprawny (!) sam określa swoje zaprzeczenie, antycypuje opozycję ja – nie-ja, system – nie-system. Heisenberg, Cortázar, Gödel to wiedzieli i my to wiemy od nich, bezbłędnie i niechybnie zapewne. Błądność systemu, tak błądność immanentna, jak i transcendentna, nie musi wcale podważać jego istnienia, jego stosowalności, jego funkcjonalności, jego wszechobowiązywalności.

Na tak rozumiany system autopoietyczny spójrzmy jeszcze przez chwilę z – zakreślonej przez van Gennepa i kontynuowanej przez Victora Turnera – perspektywy obrzędów przejścia, gdzie zaistnienie i/lub wykrycie błędu (jako uchybienia normie) oraz meta-błędu (jako normy chybionej) katalizuje przejście do fazy liminalnej. Tabuizacja błędu, jego zatajenie, wyparcie, przemianowanie, prowadzi do akumulacji dysonansu i agregacji potencjału rewolucyjnego. O ile system samowzględnie mechanizm przejścia, o tyle jest zdolny przeprowadzić odpowiedni obrzęd we własnym łonie. Jeśli nie, musi przeminąć. Warto podkreślić, że przecież cała metamorfoza systemu dokonuje się w istocie rzeczy mocą hermeneutycznej spirali sensów – nie jest to wszak ruch kołowy – i w tym sensie błąd równoważny jest też nowemu sposobowi komunikowania w momencie obowiązywania starych norm komunikacyjnych oraz staremu sposobowi komunikowania w momencie obowiązywania nowych norm komunikacyjnych. Rytuał pozwala oscylować pomiędzy symbolicznymi warstwami systemu i interpretować to, co jawi się jako błąd na jednym poziomie, jako nie-błąd na poziomie innym, niekoniecznie wyższym zresztą. Powrót i integracja, systemowe *katharsis*, możliwe są właśnie w drodze obrzędu przejścia.

If so, a system error becomes a way of abusing the process of symbolic representation of reality, a matter of interpretation. The error becomes as elusive as different perceptions are. Thus, the very existence of the error is governed by the hermeneutics of the system, oscillating, in the Ricoeurian way, between the demystification of Marks, Nietzsche and Freud and the hermeneutics of reconstruction, (recollection) and remythologisation. What does it, then, mean for the error and *those who err*? Mainly the fact that the system understood as a construct may be in the state of error only towards other constructs but not towards the world. What is more, the relationship between the system and the world requires multidimensional demystification determined by the architecture of the system. Finally, we seem to need liberation, resignation from cognitive expectations and renouncement of our neurotic need to turn the system into a complete and systemic answer, which might be the greatest error underlying the system as such. Meta-error.

[00000] FEEDBACK AND STABILITY

Can we talk about systems without referring to Niklas Luhmann? Would that be a system error? The autopoietic quality of grand systems, diagnosed by Luhmann, creates the conditions enabling its own narration. According to the German sociologist, error and meta-error produce a stabilising effect, since a fully functioning system is one that contains, celebrates and transgresses its own error, empirical, construction and – most importantly – a communication one. It has long (!) been known (!) that a system which functions properly (!) itself defines its negation, anticipating the opposition of I – not-I, system – not-system. Heisenberg, Cortázar and Gödel all knew that, and we have learnt it from them, certainly and unavoidably. Errors within the system, both immanent and transcendent, do not have to question its existence, usability, functioning and omni-applicability.

Let us consider the autopoietic system again, this time by adopting the perspective proposed by van Gennep and further developed by Victor Turner – the perspective of the rites of passage, where an occurrence and/or a discovery of an error (as a deviation from the norm) and meta-error (as the norm deviated) triggers the transition to the liminal phase. The tabooisation of error, its concealment, repression, and renaming, lead to the accumulation of dissonance and aggregation of revolutionary potential. As long as the system self-permits the passage mechanisms, it performs the necessary rituals within itself. If not, it ceases to exist. It is worth emphasising that the whole metamorphosis of the system occurs, in fact, by means of a hermeneutical spiral of meanings – which is not a circular movement – so an error is equivalent to the new way of communication when the old communication norms apply and the old way of communication while the new norms apply. The rite allows us to oscillate between symbolic layers of the system and to interpret what seems an error at one level as a non-error at another, not necessarily higher one. That is why the return and integration, systemic *catharsis*, are possible through the rite of passage.

Ujmując zagadnienie to na jeden jeszcze sposób, Wittgensteinowski – konsekwentne pytanie o źródło błędu zawsze wieść nas musi ku kontrowersyjnie niesatysfakcjonującej odpowiedzi – ku *litej skale praktyki*. Odpowiedź ostateczna brzmi bowiem zawsze jednolicie: „bo taki mamy zwyczaj”, tylko bowiem zwyczaj jest w stanie weryfikować regułę/normę w praktyce, także praktyce komunikacyjnej. Zwyczaj zwykle podlega przemianie, o ile przemiana zwykła leżeć w zwyczaju.

[XXXXX] PERFORMATYWNO-PROPOZYCJONALNA SPRZECZNOŚĆ SYSTEMU

Prawdopodobnie wszystko, co Lyotard pisał o wielkich narracjach, można przypisać także wielkim systemom. Podobnie, wielkim systemom przypisać można prawdopodobnie wszystko, co Foucault pisał o porządku dyskursu. Wielkim systemom wraz z wpisanymi w nie subsystemami dominacji i reprodukcji. Wplecenie systemu w pole władzy w naturalny bowiem sposób generuje przemoc strukturalną.

Jak pokazywał J. Goody, reprodukcja systemu u samego jego zarania wymaga litery, litery normy i prawa. Reprodukacja oznacza i opiera się na dominacji komunikacyjnej, co z kolei podporządkowuje wszelki system odpowiednikowi prawa doboru naturalnego obowiązującego w uniwersum systemów. Reprodukacja ta zasadza się na retrospektywnej konstrukcji norm wyznaczających system – jego architekturę, gramatykę – oraz zakorzenieniu tych norm w obowiązującym aktualnie (pod)systemie edukacji. Z perspektywy danego systemu wybór jest prosty: dominacja lub atrofia. Co staje się kryterium doboru przesądzającym o zwycięstwie w wyścigu systemów? Satysfakcja użytkowników. Dodajmy, satysfakcja użytkowników niekoniecznie znajdująca odzwierciedlenie w *realnym*, a być może predefiniowana przez sam system. Wszystko to przywodzi na myśl nasz własny kapitalistyczny *system-świat* – naszą kapitalistyczną *gospodarkę-świat*, jak orzeka Immanuel Wallerstein – wraz z obowiązującym w jego ramach naczelnym prawem: prawem ochrony własności prywatnej i prawem nieograniczonej akumulacji kapitału.

Wyjątkowość kapitalistycznej *gospodarki-świata* polega na splocie unikalnych cech, które z jednej strony stanowią o jej doraźnej dominacji i „sukcesie”, z drugiej zaś są nośnikiem błędu generycznego. Nim jednak o *wolności*, przywołajmy pojęcie *sprzeczności performatywno-propozycjonalnej*, które ułatwi objaśnienie diagnozowanego defektu. Zgodnie z klasycznym ujęciem tematu pochodzącym od J. Austina, niektóre komunikaty – a można się spierać, że wszystkie – obok warstwy propozycjonalnej, zawierają także warstwę performatywną. Warstwa propozycjonalna to, w pewnym uproszczeniu, treść komunikatu, to, co komunikat „mówi”. Z kolei warstwa performatywna to działanie, jakim jest dany akt mowy, akt komunikowania. I tak, dla zobrazowania performatywów przytoczyć możemy przykłady wypowiedzi, które obok bycia nośnikami informacji, są jednocześnie także działaniami o poważnych i długofalowych skutkach: kobieta mówiąca do mężczyzny „tak” w określonym momencie ceremonii zaślubin lub lekarz orzekający o nowonarodzonego dziecku z żeńskimi narządami płciowymi „to dziewczynka!”. Co więcej, okazuje się, że pomiędzy warstwami performatywną i propozycjonalną wypowiedzi może zachodzić

Regarding the issue from one more, Wittgenstein-inspired perspective, persistent questioning about the source of error will always lead us to a controversially unsatisfactory answer – to *the solid rock of practice*. This is because the final answer is always the same: ‘that is our habit’, as only the habit can verify the rule/norm in practice, also in communication practice. The habit is usually subject to change as long as the change comes out of habit.

[XXXXX] PERFORMATIVE CONTRADICTION OF THE SYSTEM

Everything that Lyotard wrote about grand narrations can most likely be ascribed to grand systems as well and, similarly, the same applies to what Foucault ever wrote about the order of discourse. Grand systems comprise subsystems of domination and reproduction and linking the system with the concept of power naturally generates structural violence.

As shown by J. Goody, the reproduction of the system requires the letter of law and norms. Reproduction is equal to and based on the domination of communication, which, in turn, subjects every system to an equivalent of the laws of natural selection functioning in the universe of systems. Such reproduction is based on the retrospective construction of norms which create the system, including its architecture and grammar, and these norms are rooted in the current (sub)system of education. From the perspective of a given system the choice is simple: to dominate or to atrophy. Which selection criterion ensures victory in the race of systems? This key factor is the satisfaction of the users, which might not necessarily be reflected in reality but rather predefined by the system itself. The aforementioned considerations bring to mind our own capitalist *world-system* and our capitalist *world-economy*, as defined by Immanuel Wallerstein, together with a fundamental law governing this *world-system* – the protection of private property and unlimited capital accumulation.

The uniqueness of the capitalist *world-economy* consists in the combination of inimitable qualities which result in its temporary domination and ‘success’ but, at the same time, entail a generic error. Now, before proceeding to discuss *freedom*, let us consider the concept of *performative contradiction*, which will facilitate further explanation of the diagnosed defect. Following J. Austin’s classical approach, certain utterances – it might even be argued that all of them – contain the performative layer apart from the propositional one. The propositional layer is, to simplify matters, the content of an utterance, what an utterance ‘tells’ us, while the performative layer is an action that a given speech act, as an act of communication, performs. Let us illustrate the theory with two examples. When a woman responds ‘I will’ to the question during the marriage ceremony, or when a doctor says ‘it’s a girl!’ about a newborn baby with female genital organs, such utterances, apart from being the carriers of information, are, in fact, actions entailing profound long-term effects. Moreover, it seems that the propositional and performative layers of utterances may be in disagreement. The

sprzeczność. Najbardziej trywialnym jej przykładem jest sytuacja, w której sam fakt komunikowania przeczy komunikowanej treści, jak na przykład w komunikacie „jestem martwy”. Na marginesie zauważyć można jedynie, że sprzeczność komunikatu może pełnić pewną zamierzoną funkcję komunikacyjną i w tym sensie nie idzie o waluację sprzeczności, a jedynie o jej uświadomienie.

Wracając teraz do kapitalistycznej *gospodarki-świata*, przyjrzyjmy się dwóm jej komponentom: wymiarowi ekonomicznemu jej funkcjonowania oraz jej wymiarowi społecznemu. Funkcjonujący obecnie globalny system gospodarczy gwarantujący i reprodukujący – poprzez swój subsystem prawno-instytucjonalny – określoną strukturę dystrybucji dóbr, środków produkcji, a nade wszystko środków komunikacji, prowadzi do wzrastającej akumulacji kapitału oraz rozwarstwienia majątkowego. Wynika to z logiki obowiązującej ekonomii, ale także potwierdzone jest w niezliczonych opracowaniach statystycznych prześcigających się w wykazywaniu, jak coraz bardziej mikroskopijny odsetek mieszkańców świata posiada coraz lwiejszą część światowych zasobów. Istotną konsekwencją jest postępujące, radykalne ograniczanie pól wyboru rosnącej większości tych, którzy tracą dostęp do ziemi, pracy, źródeł pożywienia, nie wspominając o dobrach indykowanych na wyższych szczeblach piramidy Masłowa. Inni, balansujący na granicy zapadającego się horyzontu możliwości, także podlegają zniewalającemu oddziaływaniu systemu poprzez coraz dalej posuniętą predeterminację ich trajektorii rozwoju, zamykającą masę w statystycznej mozaice form konsumpcji. Brak możliwości wyboru i determinacja rzeczywistości to z kolei, zgodnie z obowiązującym kodem, brak wolności. Mocą sprzężenia pan–nie-wolnik wszelkie zniewolenie prowadzi do zniewolenia powszechnego.

Jednocześnie kapitalistyczny *system-świat* jest w warstwie propozycjonalnej systemem motywowanym i ukierunkowanym na wyzwolenie wszystkich spod jarzm wszelakich, systemem ukierunkowanym na realizację ideałów demokratycznych oraz liberalnych. I jest tak bynajmniej nie na zasadzie cynicznego nadużycia, ideały te są bowiem autentycznie i faktycznie wpisane w historyczny proces wzrastania obecnego systemu społeczno-politycznego; areną nadużyć jest raczej łono systemu. Jeśli teraz spojrzymy na system jako na konstrukt propozycjonalno-performatywny – jako konstrukt komunikacyjny oraz jako pewną *działającą* całość – dostrzeżemy dokładnie tę właśnie sprzeczność: propozycjonalno-performatywną sprzeczność pomiędzy propozycjonalną wolnością i performatywnym zniewoleniem narastającą w samym jego sercu.

Tą drogą dochodzimy do jednego jeszcze możliwego spojrzenia na błąd systemu – błąd rozumiany jako pułapka i sprzeczność zaszyta w trzewiach systemu, a ujawniająca się na styku treści i działania, znów więc błąd raczej w sferze oczekiwań co do propozycjonalno-performatywnej spójności. Czy może być zaś tak, że nie rozumiemy logiki systemu, który sami komunikacyjnie wytwarzamy? Bo przecież wrażenie błędu może być jedynie złudzeniem wynikającym z nieumiejętności przewidzenia konsekwencji. Podobnie, jak w przypadku trudności z akceptacją decyzji podejmowanych przez komputery i samouczące się sieci neuronowe, które lepiej obliczają konsekwencje naszych własnych gier, giełd, działań niż my sami, lepiej

most evident example of this would be a situation where the mere fact of communicating contradicts the content, like in the utterance ‘I’m dead’. Incidentally, this inconsistency may itself serve a certain intended function of communication and, in this sense, it is the awareness of the contradiction that counts and not its evaluation.

Returning to the capitalist *world-economy*, let us now examine its two components: the social dimension and the economic dimension of its functioning. The current global economic system which, through its legal and institutional subsystem, ensures and reproduces a certain structure of distribution of goods, means of production and, above all, means of communication, leads to economic disparities and to an increase in capital accumulation. This phenomenon, resulting from the rules of our economy, is also confirmed by numerous statistical reports showing how a more and more infinitesimal percentage of the world population owns a growing part of global resources. In turn, an increasing majority of those who lose access to land, employment and food sources, not mentioning the higher levels of Maslow’s hierarchy of needs, face a radical progressive reduction in their scope of choices. Others, balancing on the verge of a shrinking horizon of possibilities, are also influenced by the overwhelming power of the system, since the trajectory of their development is becoming more and more predetermined, which limits the masses to the statistical mosaic of the consumption forms. The lack of choice and the determination of reality signify, in line with the relevant code, a lack of freedom. By means of the master-slave relationship, the subjugation of one always leads to the subjugation of all.

At the same time, on the propositional level the capitalist *world-system* is directed at the achievement of democratic and liberal ideals and so also motivated by and oriented to the liberation of everybody from any form of enslavement. This is not a cynical overstatement, since these ideals are indeed inscribed into the historic process of developing our current social and political system. It is rather the very heart of the system where subjugation occurs. If we now consider the system as a performative construct – and a communication construct, a kind of *well-functioning* entirety – we will observe this very same performative contradiction, the contradiction between propositional freedom and performative subjugation growing at the heart of the system.

Thus, we have discovered one more possible approach towards system error, in which the error may be understood as a trap and a contradiction within the system revealed in-between the content and action, and, therefore, functioning mostly in the sphere of expectations towards performative consistency. Is it possible that we do not comprehend the logic behind the system which we create ourselves? An impression of the error might be just an illusion stemming from the inability to anticipate the consequences. It resembles our reluctance to accept the decisions made by computers and self-learning neural networks which are able to calculate the outcomes of our games, stock exchanges and actions better than us, so they more effectively distinguish error from non-error. Perhaps. But it may also be that

więc identyfikują, co jest błędem, co zaś nim nie jest. Być może. Być jednak też może, że błąd ma znaczenie tu i teraz, że samo doraźne nawet zafunkcjonowanie jako błąd ma znacznie, nawet jeśli szersza perspektywa ujawni błędne tego błędu rozpoznanie. Tym bardziej w przypadku meta-błędu.

[OXOXO] BŁĄD W SZTUCE, SZTUKA BŁĘDU, BŁĄD JAKO PUNCTUM

Artysta mówi: „System, który stworzyłem, złożony jest z elementów anormatywnych. Całość zdaje się tworzyć pewien układ, lecz istnieje tu kilka wyjątków, które można nazwać błędami”. Czy w anormatywnym akcie twórczym jest w ogóle miejsce na błąd? W jakim sensie można się pomylić tworząc? Jedynie poprzez chybienie związku z punktem odniesienia, chybienie celu. Co jednak, gdy punktu odniesienia i celu nie ma? Czy w takim razie błąd można potraktować jako punctum dzieła w sensie, jaki temu pojęciu nadał Roland Barthes? Czy błąd nie jest wtedy tym właśnie „użądleniem, dziurką, plamką, małym przecięciem – ale również rzutem kości”?

Jeszcze jednej intrygującej obserwacji dostarczyć może estetyka usterki, *glitch art*: a jeśli błąd jest przebłyskiem prawdy? Jak w przypadku systemu błędnego integralnie lub systemu idealnego i w swej doskonałości nierealnego? Błąd zatem jako przebłysk realnego, w którego pozakategorialnej emanacji błąd i system okazują się przecież jednym. W *The Kodak Moment* M. Betancourta warstw usterek jest więcej i w tym sensie tak dalece przenikają one ten obraz, że dochodzimy do momentu krytycznego – Mae Murray jako flirtujący archetyp zakłócony przez cyfrowy przekaz, Chopin przesączony szumem, bezkontekstowość aranżacji jako jedyny kontekst. Na czym mógłby polegać proces „naprawy” tego dzieła? Widzimy, że „naprawa” traci grunt tam, gdzie zaciera się granica między błędem i istotą. Na ile więc usterka ta jest usterką, a na ile rzeczywistość jest usterką? To tylko kwestie konfiguracji, zestawienia i tego, na co *glitch art* kładzie tak silny nacisk: na zatarcie różnicy między błędem a nie-błędem, świadomym i nieświadomym aktem zakłócenia przekazu, na kontekst negocjowany z odbiorcą, z odbiorcami. Błądzenie to postawa krytyczna.

Tworząc system, tęga artystka tworzy w istocie szerokie spektrum systemów, z których każdy rozgrywa się w odrębnej przestrzeni dzieła współzależnej względem innego kręgu uczestników. To, co zdaje się błędem dla jednych, jest drwiną i dekonstrukcją błędu dla innych. Umiejętne operowanie błędem – jak w przypadku perwersji kiczu – samo w sobie tworzy metasytem, zaś płynne poruszanie się pomiędzy warstwami interpretacyjnymi tak wyobrażonego uniwersum artystycznego, biegłość w postrzeganiu błędu jako błędu, zarazem zaś jako nie-błędu, zmiany perspektyw i odniesień, to sztuka właściwa estetyce błędu.

Czym jest X, a czym O? Naiwnością byłoby sądzić, że są czymkolwiek. Błąd to naiwność.

the error is meaningful here and now, that a mere, even temporary occurrence of an error matters, even if in the wider perspective the qualification of an error proves erroneous. Especially when it comes to meta-error.

[OXOXO] ERROR IN ART, GLITCH ART, ERROR AS PUNCTUM

The artist says: 'The system I created is made of non-standard elements. It seems to be a kind of a stable arrangement, but there are a few exceptions that we can call errors'. Does a sub-standard act of creation leave room for error? In what way can we err creating? Perhaps only when we miss our reference point and overshoot our target. However, what if there is no reference point and no target? In that case can we treat an error as punctum in the sense that Roland Barthes meant it? Is an error not a 'sting, speck, cut, little hole – and also a cast of the dice'?

Another intriguing observation is provided by *glitch art*: what if an error is a flash of truth? As in the case of an integrally erroneous system, or an ideal system which is unreal in its perfection. Error is then a flash of something real, and in its categoryless emanation, an error and a system become one and the same thing. In *The Kodak Movement* by Michael Betancourt there are more layers of glitches which pervade the image so deeply that we reach a critical point – Mae Murray as a flirting archetype distorted by digital transmission, Chopin's music deformed by noise, context-free arrangement being the only context. How could we repair this work of art and music? We can see that 'repairs' lose their ground when the borderline between an error and the essence disappears. To what extent is a glitch a glitch and to what extent is reality a glitch? It is only a matter of configuration, juxtaposition, and the quality stressed by *glitch art*, namely blurring the differences between an error and a non-error, a deliberate and an accidental act of distorting transmission, a context negotiated with the viewer or viewers. Error is a questioning attitude.

In creating a system, a true artist creates in fact a wide range of systems, and each of them manifests itself in a different aspect of the work, targeted at a different group of participants. What seems to be an error for one person, is just mockery and error deconstruction for someone else. A skilful use of error – as exemplified by the perversity of kitsch – itself creates a meta-system, while the ease of moving between various layers of interpretation in the artistic universe contrived in this way, expertise in seeing an error as an error but also as a non-error, or changing one's perspective and reference points, is a token of mastery pertinent to *glitch art*.

What is X and what is O? It would be naive to think that they are anything. Error is naivety.

PRACE / WORKS

Z ARTYSTAMI ROZMAWIAJĄ / INTERVIEWS BY:

Magda Grzybowska

Karolina Szymanowska

Łukasz Huculak

Z CYKLU „MATERIA PRIMA” (TRYPTYK) / FROM THE ‘MATERIA PRIMA’ SERIES (TRIPTYCH)

C-print

M.G.: Czy w dziele *Materia Prima* odnosisz się do swojej praktyki artystycznej?

Materia Prima odnosi się do mojej praktyki artystycznej, gdzie na gruncie pojęć transformacji czy iluzji ruchu poszukuję związków pomiędzy tym, co materialne i niematerialne. Poruszając się w obszarach różnych dyscyplin (od skrajnie materialnej rzeźby w tworzywie ceramicznym po aktywność wykorzystującą wideo i animację), staram się identyfikować miejsca, gdzie ruch w różnych swoich przejawach może przyczynić się do dezintegracji tradycyjnego pojęcia obiektu. Moje dotychczasowe działania koncentrowały się na budowaniu relacji pomiędzy realną formą rzeźbiarską a jej animowanym substytutem zamkniętym w obrazie wideo.

Skierowało mnie to w obszary graniczne, w których trójwymiarowe obiekty, ich substancjalność stają się bardziej procesem niż stanem trwania. Tu lokuje się *Materia Prima*, ale zamiast tworzenia iluzji ożywiającej istniejące już materialne formy wykorzystuję rzeczywisty ruch, by ożywić materiał w jego bazowym, bezpostaciowym stanie. Za sprawą ruchu rodzą się formy wszechobecne, lecz niezauważalne w naturalnym procesie postrzegania. Operowanie czasem w kontekście fotograficznego zapisu chwili paradoksalnie odsłania inną, niejednoznaczną naturę otaczającej nas rzeczywistości.

Czym dla Ciebie jest materiał?

Materiał jest potencjałem aktywowanym przez myśl. Jego ograniczenia inspirują i zachęcają do przekraczania ustanowionych przez naturę pozornych barier. Opór, jaki stawia w procesie tworzenia, generuje specyficzną wartość, którą można porównać z siłą grawitacji – nieświadomie walcząc z nią, od urodzenia kształtujemy nasz zewnętrzny wizerunek.

M.G.: Does the work *Materia Prima* refer to your artistic practice?

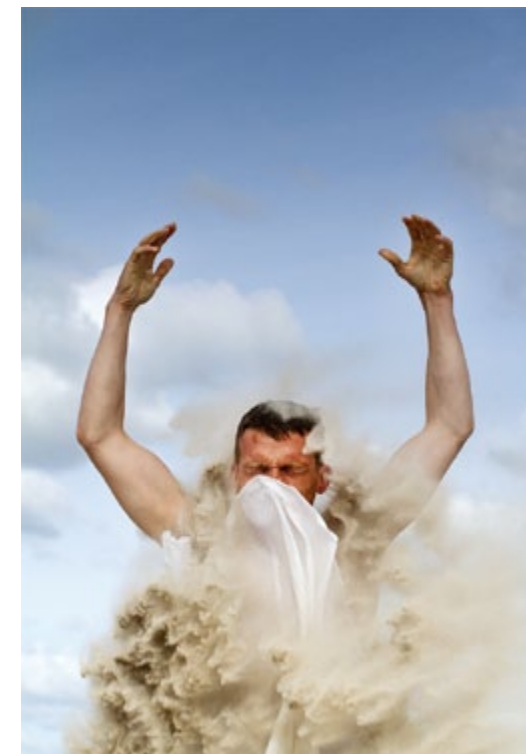
Materia Prima refers to my artistic practice, in which I search for the relationship between the material and the abstract, using transformation or motion illusion. I work in various artistic disciplines (from material ceramic sculpture to video and animation) and I try to identify those places where motion in its various manifestations contributes to the disintegration of an object.

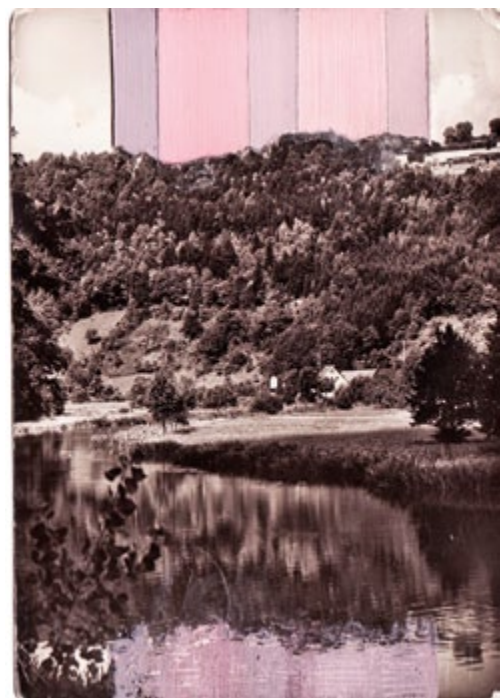
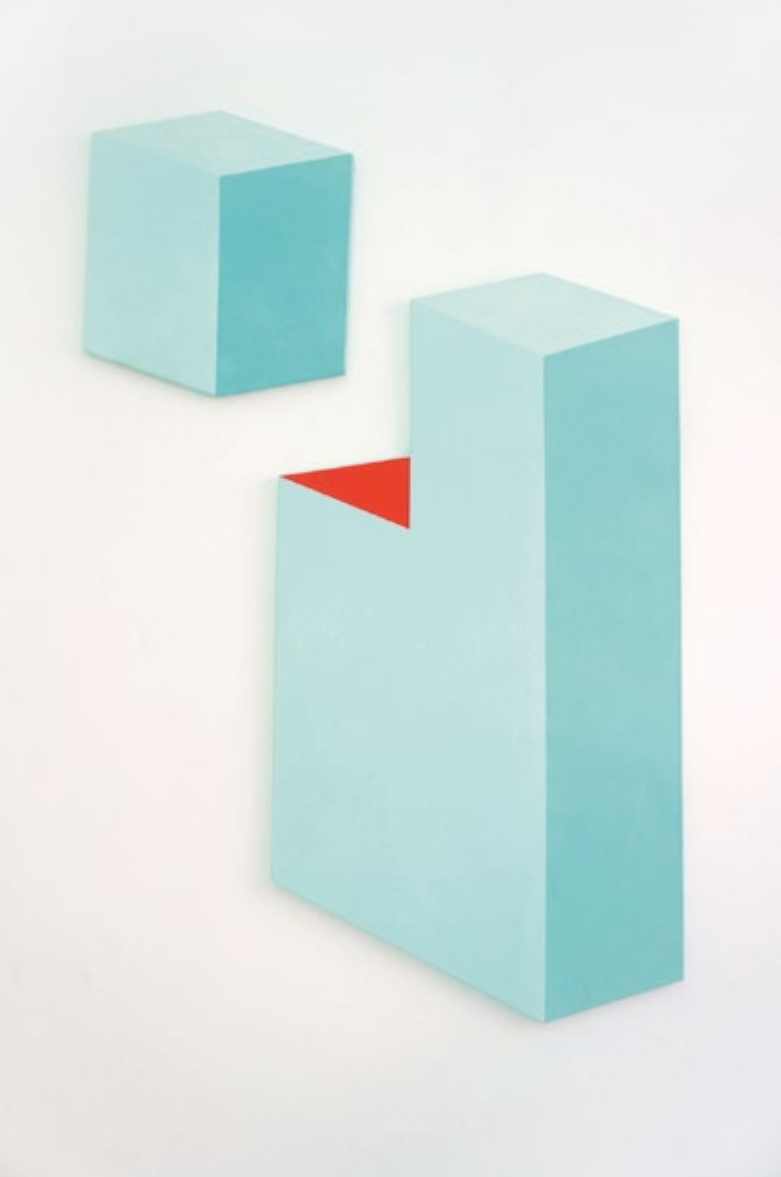
My work focuses on building the relationship between a physical sculpture and its animated substitute in a video film.

I wandered into the borderline areas where 3D objects and their substantiality become a process more than a state of existence. *Materia Prima* belongs in this category. However, I don't create an illusion that breathes life into existing material forms, but instead I make use of the existing motion to breathe life into the material in its basic and formless state. Motion creates omnipresent forms, which go unnoticed in the natural process of perception. The use of time for capturing a moment in photography paradoxically reveals another and ambiguous nature of the surrounding reality.

What is material for you?

Material is a potential activated by our thoughts. Its limitations are inspiring and they encourage me to try to overcome the barriers erected by nature. Material mounts resistance in the process of creation, it produces a unique quality comparable to gravity – in our unconscious struggle with it, we shape our outward appearance from the moment we're born.





PODGLĄD 01 / PREVIEW 01

akryl na płótnie, dwa blejtramy wielokątne /
acrylic on canvas, two polygon canvases

WZORCOWY WIDOK / MODEL VIEW

kolaż / collage

Ł.H.: Czy to są prawdziwe domy, ściągasz miarę z realnej architektury?

Obrazy z serii „Dom wzorcowy” stymulowane są jednym z sześciu wzorcowych osiedli Werkbundu zrealizowanych w Europie na przełomie lat 20. i 30. miniego stulecia. Modernistyczne osiedla mieszkaniowe były napędzane przede wszystkim ideami demokracji i egalitaryzacji życia społecznego. W późniejszym okresie technokratyczne tendencje w modernizmie stały się na tyle silne i daleko idące, że powstały obawy przed zdehumanizowaniem architektury, co doprowadziło do wzmożonej dyskusji na temat popełnianych błędów.

A kolaże? Czy to jest o relacji architektury z pejzażem: natura kontra betonowy „nowotwór”?

Kolaże są zarówno o relacji architektury z pejzażem, jak i samym zagospodarowaniu przestrzeni, które zwłaszcza w Polsce często wydaje się przypadkowe i nieprzemyślane. Stawiane są budowle, które potrafią zasłonić cenny krajobraz. Zaskaniamy góry budynkami i reklamami, zabudowujemy plaże. Nie potrzebujemy już przyrody? W moim odczuciu budowle powinny być długowieczne i zaspakajać kolejne i kolejne pokolenia.

Prozaiczna sytuacja – rodzinny obiad, ale coś chyba nie tak z tą zupą... System działa dobrze tylko wtedy, kiedy skrywamy głęboko niewygodne tajemnice?

Rodzinny obiad często bywa jedynym momentem, kiedy rodzina spotyka się w pełnym gronie. Mimo zwad i potyczek rodzinnych taka tradycja bywa spoiwem. Nikt przy stole się nie odzywa, nie porusza żadnego tematu, który mógłby zaburzyć ten spokojny czas, dlatego wideo ujawnia myśli jednego z członków jako rysę na portrecie rodzinnym.

DOM WZORCOWY / MODEL HOUSE

wideo / video 04'29"

Ł.H.: Are these real houses? Do you take the measurements of real architecture?

Paintings from the 'Model house' series are inspired by one of the six model Werkbund neighbourhoods built in Europe in the late 1920s and early 1930s. Modernist neighbourhoods were influenced by the ideas of social democracy and egalitarianism. Later, technocratic tendencies in modernism developed and grew so strong that they caused fears that architecture may become dehumanised, which led to a discussion about the mistakes that had been made.

Collages: are they about the relationship between architecture and landscape: nature versus concrete tumour?

My collages are both about the relationship between architecture and landscape, and about urban planning, which especially in Poland often seems to be random and slapdash. New buildings are rising obscuring the view of a beautiful landscape. We obstruct mountains with buildings and ads, and we build on beaches. Is it that we don't need nature? In my opinion buildings should be long-lasting and fulfil the needs of new generations to come.

A prosaic situation – a family dinner, but something doesn't seem quite right about the soup... Does the system work fine as long as we hide deeply our uncomfortable secrets?

A family dinner is often the only situation when the family meet together. Despite their fighting and disagreements, this tradition brings people together. Nobody speaks at dinner or discusses anything that would disturb this peaceful time, that's why the video reveals the thoughts of one family member as a flaw in the family portrait.

ARTIFICIAL / SZTUCZNY**AMERYKAŃSKI DOM I / USONIAN HOUSE 1**

olej na płótnie / oil on canvas

Ł.H.: Frank Lloyd Wright wprowadził nowy związek pomiędzy geometrią a naturą. Co sądzisz o jego pomysśle?

Po pierwsze, za sprawą swojego wpływowego stylu architektonicznego Frank Lloyd Wright stworzył nową koncepcję budowy domów i budynków publicznych w okresie międzywojennym i po drugiej wojnie światowej. Pomysł na ukazanie związku pomiędzy naturą a wytworem ludzkim towarzyszy mi przez całą moją drogę artystyczną. Tutaj wytwór człowieka jest ukazany poprzez geometrię, gdyż Wright znany był jako architekt preferujący proste i funkcjonalne formy. Sposób ukazania związku pomiędzy naturą a geometrią w moich pracach polega na ukazaniu natury jako doskonale geometrycznego elementu architektonicznego. Ten związek pomiędzy geometrią a naturą nie jest widoczny jedynie na poziomie koncepcyjnym, ale również w warstwie kompozycji i przedstawienia. Falujące, rozmażane, porzucane, urwane i spontaniczne linie i formy są przedstawione jako elementy naturalne, takie jak trawnik, pole, drzewa i krzaki, trawa, gałęzie i liście, natomiast linie czyste i wyraźne, o precyzyjnym rytmie i ostrym rysunku, są przedstawione jako budynki nawiązujące do romantycznego stylu Wrighta. Wright był romantykiem, który nieustannie miał na uwadze symbiozę między naturą i architekturą. Drugi koncepcyjny nurt moich prac odnosi się do związku pomiędzy tym, co naturalne, a tym, co sztuczne, symbolizowane przez elementy geometryczne typowe dla romantycznej architektury powojennej. Ten związek można również odnaleźć w tytule mojej pracy doktorskiej „Industrialna ikonografia i jej związek z ideologią ekologii”.

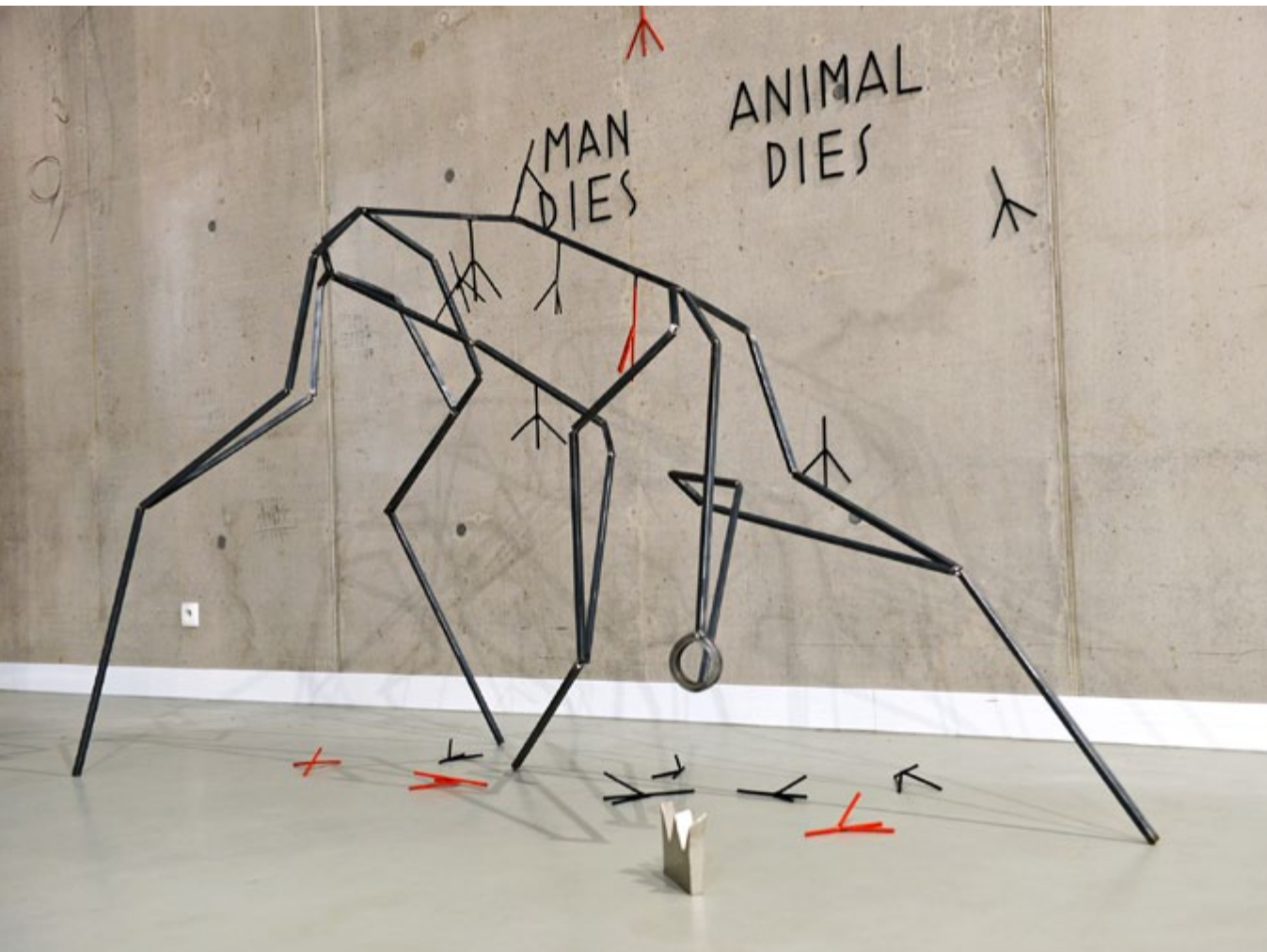
Ł.H.: Frank Lloyd Wright introduced a new relation between geometry and nature. Do you like his idea?

In the first instance, by his influential architectural style, Frank Lloyd Wright introduced a new conception of the way houses and public buildings were built during the period between the two wars and after the Second World War. The idea of a relationship between nature and a human being's construction followed me all the way within my artistic trajectory. Here, human construction is represented by geometry, Wright being known as an architect caring about the simpler and more utilitarian forms. The idea of the relationship between nature and geometry is translated into my works as the means through which nature is introduced as an architectural element, perfectly geometrical. This relationship between geometry and nature does not appear only on a conceptual level, but also on the level of the composition, of the image. The wavy, blurred, scattered, broken and spontaneous lines and forms are represented by the natural elements such as the lawn, the field, the trees and bushes, the grass, the branches and the leaves, and the clear and highlighted lines, with a precise rhythm and sharp shapes are represented by the buildings that recall the romantic style of Wright. By his conception, he was a romantic, always thinking about the symbiosis between nature and architecture. Another conceptual line of my works refers to the relationship between nature and artificial, the last one being symbolized by the geometrical elements specific to post-war romantic architecture. This relationship can also be found in the title of my PhD research 'Industrial Iconography in Relation to the Ecologic Ideology'.



EROICA (ANIMAL DIES/MAN DIES)

stal malowana / painted steel

**M.G.: Czy w dzisiejszym świecie jest miejsce dla zwierzęcia ofiarnego?**

Zwierzę nie jest postrzegane jak wieki temu, nie oznacza to jednak odpowiedniej poprawy warunków jego traktowania. Status zwierzęcia polega na uprzedmiotowieniu. Moda na *animal studies*, kampanie prowadzone w obronie zwierząt obciążone są etykietką zbyt sentymentalnych, stąd pozostają poza poważnym dyskursem etycznym. Sytuacja zwierząt pozostawia wiele do życzenia, ich eksploatacja nadal jest bezwzględna. Strategie mające na celu zwrócenie uwagi na cierpienia zwierząt odniosłyby większy sukces, gdyby ukierunkowały swoje siły na budowaniu odpowiedzialności moralnej, prowokowały do myślenia, a przede wszystkim traktowały problem serio z dużą dozą odwagi i roztropności. Współczesny świat z radością, pełen zakamuflowanego egoizmu czeka na swoje „zwierzęta ofiarne”, przysłowiowe stopy funkcjonują i statystycznie przewyższają swoją skalą wcześniejsze ludzkie dokonania.

M.G.: Is there a place for a sacrificial animal in today's world?

Today, animals aren't perceived the way they were a few centuries ago, which doesn't mean that they are treated much better. Animals are objectified, animal studies have become fashionable, animal rights campaigns are labelled as too sentimental and so they are omitted in a serious discussion on ethics. Their situation leaves a lot to be desired and their exploitation remains ruthless. The strategies focusing on their suffering would be more effective if they were aimed at building moral responsibility and stimulated thinking about the problem, but most of all if they treated the problem seriously and approached it with courage and prudence. Today's world is waiting for its sacrificial animals with joy and a camouflaged selfishness; the proverbial stakes exist in our times and on a larger scale, statistically, than ever before.

DOLINA JELENI I / DEER VALLEY I
RULE CHINA I
RULE CHINA II

pencil on paper / ołówek na papierze

M.G.: Czy istnieje dla Ciebie jakaś różnica pomiędzy obiektem jako produktem na rynku komercyjnym a obiektem jako dziełem sztuki?

Uważam, że w obecnym kontekście artystycznym wykorzystywanie produktów dostępnych na rynku w dziełach sztuki jest konsekwencją rozwoju różnorodności w kulturze globalnej. Dlatego ten czas charakteryzuje się wzrostem oferty obiektów sztuki oraz włączeniem i wprowadzeniem nowych form do świata sztuki; form, które do tej pory były ignorowane, a nawet pogardzane.

Także wprowadzanie nowych elementów do tych obecnie istniejących przyczynia się do rozmycia granicy pomiędzy produkcją a konsumpcją, kreacją a imitacją.

Wykorzystywanie istniejących na rynku produktów wskazuje na chęć zredukowania dzieła sztuki do granic pewnego zbioru znaków i znaczeń, w celu znalezienia możliwości przyłączenia się do ogromnego strumienia produkcji i do świata produktów konsumpcyjnych.

Posługiwanie się obiektem jako produktem konsumpcyjnym na gruncie sztuki może stworzyć związek pomiędzy nimi, jako że według Duchampa konsumpcjonizm jest również formą produkcji. Dlatego różnica pomiędzy obiektem konsumpcyjnym a dziełem sztuki określona jest przez kontekst, w którym dany obiekt występuje oraz jakie ma w nim znaczenie. Powstaje związek między formami, znakami i obrazami.

M.G.: Is there any difference for you between an object as a product of the commercial market and an object as a work of art?

I believe that within the actual artistic context, the use of the products available on the market within works of art is a consequence of diversity's development offered by global culture. Therefore, this period is characterized by the growth of the works' offer as well as by the annexation and the introduction of new forms into the art world, forms which were ignored and despised so far.

Also, introducing new elements within an already existing fund contributes to the dissolution of the distinction between production and consumption, creation and copy.

The use of certain, already existing products on the market proves the desire to circumscribe a work of art within a network of signs and meanings in order to find a way of insertion within the numerous production flux, within a universe of consumption products.

The use of an object as a consumption product within the art sphere may create a relationship between these two, as M. Duchamp said, consumerism is, as well, a way of production. Therefore, the difference between a consumption object and an art object is given by the context in which the respective object is being used and the meaning it has. This creates a relation between forms, signs and images.





MOTION PICTURE

interwencja w wirtualnej przestrzeni Internetu oraz przestrzeni miejskiej Belgradu (Serbia), dokumentowana nagraniami kamery internetowej, wideo 10'31" / intervention in a virtual sphere of the Internet and the city space of Belgrade (Serbia), documented by internet camera recordings, video 10'31"

K.S.: Twoja akcja miała miejsce w przestrzeni miejskiej Belgradu, a jednocześnie – za pośrednictwem umieszczonych tam na stałe kamer – w przestrzeni Internetu. Która z nich była docelowa?

Działanie w Belgradzie zakładało „zarysowywanie” rzeczywistości poprzez poruszanie się po objętym kadrem kamery internetowej placu Nikola Pasica w taki sposób, aby naruszyć normalny porządek ruchu. Spacerowałam do tyłu lub w zwolnionym tempie, zastygłam w pauzach podczas ruchu. Imitowałam możliwości manipulacji, jakie dają odtwarzacze wideo. Chciałam zwrócić uwagę na wciąż rosnący system inwigilacji. *Motion picture* było realizowane w 2008 roku, wtedy kamery internetowe były jeszcze w miarę świeżym zjawiskiem. Czas pokazał, że ten system się rozrasta i dziś działa na wiele większą skalę. Często bez precyzyjnych uregulowań prawnych. Performance odbywał się w przestrzeni rzeczywistej, był widoczny dla mieszkańców, jednak dopiero zawiirusowany moim działaniem obraz, transmitowany na żywo przez kamerę internetową zbiera w sobie wszystkie aspekty tej realizacji.

David Brin przekonywał, że jedynym antidotum na śmierć prywatności jest społeczeństwo przezroczyste, w którym każdy może podglądać każdego. Może nie ma już odwrotu?

Ciężko mi to sobie dziś wyobrazić, choć mam świadomość, że warunkuje mnie dzisiejsza kultura, która wciąż się zmienia. Nie spieszy mi się jednak do świata, w którym – wydaje mi się – paradoksalnie przez brak intymności, wtłaczalibyśmy się w coraz głębszą samotność.

K.S.: Your action took place in the urban space of Belgrade, and simultaneously in the Internet, thanks to the cameras installed in the city. Which action was more important?

The action in Belgrade assumed that I delineated the reality of Nikola Pasic Square, which is constantly filmed by Internet cameras, by moving around it in such a way that I disturbed the normal traffic. I walked backwards or very slowly, I froze. I imitated various functions of a video player. I wanted to draw attention to a growing surveillance system. *Motion picture* was made in 2008 when Internet cameras were still quite new. Time has proved that this system keeps growing and today it is used on a much larger scale, often without precise legal regulations. My performance took place in a real space, and could be watched by Belgrade's citizens. However, only the video image infected by my actions and transmitted live by the Internet cameras embraces all the aspects of this work.

David Brin argued that the only antidote to the death of privacy is a transparent society, in which everybody can watch everybody. Have we passed the point of no return?

It's difficult for me to imagine a situation like that, even though I'm aware that I'm conditioned by today's culture, which is constantly changing. However, I'm in no hurry to live in a world where a lack of privacy would paradoxically make people feel even lonelier.

BŁĄD SYSTEMU / SYSTEM ERROR

akryl na papierze / acrylic on paper

Ł.H.: Na pierwszy rzut oka to jakiś mikroświat, ale jakby niedorozwinięty: mikroorganizmy w różnym stadium ewolucji, niekiedy z góry skazane na wyginięcie...

Cały zbiór przedstawia bliżej nieokreślone układy organizmów w różnych fazach i okolicznościach. Gdzieniegdzie pojawiają się także kształty konkretnych postaci posiadających atrybuty. Tworząc te sekwencje, towarzyszyła mi idea łączenia podmiotu z przedmiotem.

System to pewne normy. Ciebie interesują akty nienormatywne – mutacje, skaryfikacja, itp. Czy to fascynacja tylko estetyczna, czy szersza, kulturowa?

Anomalie przykuwają moją uwagę. We współczesnym świecie jest ich coraz więcej. System, który stworzyłem, złożony jest z elementów anormalnych. Całość zdaje się tworzyć pewien układ, lecz istnieje tu kilka wyjątków, które można nazwać błędami.

Ł.H.: At first glance, it looks like a microworld, but one which is underdeveloped: there are microorganisms at different stages of development, some of them doomed to die...

The whole collection presents indeterminate organisms at various stages and in different circumstances. In some places we can see very specific shapes, which have their attributes. When I created these sequences, I had this idea in my mind to combine the subject and the object.

A system is a set of rules. Are you interested in the non-standard – mutations, scarring, etc.? Is your fascination of a purely aesthetic kind or is it wider, culture-related?

I'm fascinated with anomalies. There are more and more of them in today's world. The system I created is made of non-standard elements. It seems to be a kind of a stable arrangement, but there are a few exceptions that we can call errors.





POZIOM / LEVEL

stal, szkło, woda / steel, glass, water

K.S.: Myślisz, że system wznoszony na błędnych założeniach może działać tak samo sprawnie, jak ten budowany na prawidłowych?

Tak.

Co według ciebie stanowi o sile systemu. Mocna, stabilna konstrukcja, czy łatwość adaptacji?

Jedno i drugie. Konstrukcja ma to do siebie, że posiada węzły, spawy, punkty podparcia, łączenia. Ich charakter i siła są uzależnione od warunków. I tak np. im większy ciężar, tym elementy konstrukcji muszą być mocniejsze, odporne na działające siły. Zatem możliwość adaptowania się w warunkach danych przez naturę czy zaistniałych w konkretnej sytuacji to tak naprawdę warunek konieczny powstania ścisłej struktury, mocnego systemu.

Czy istnieje jeden właściwy punkt odniesienia?

Punkt odniesienia jest tutaj takim punktem zaczepienia. Jakkolwiek by nie był, gdy ciężar się rozłoży równomiernie – powstanie poziom. Przez jakiś czas się to balansuje i przemieszcza, ale wreszcie stabilizuje się i poziomuje.

K.S.: Do you think that a system based on faulty assumptions can work as effectively as one based on correct assumptions?

Yes, I do.

What do you think makes a system strong? A heavy-duty and stable construction or flexibility in adaptation?

Both, I think. A construction is made of nodes, welds, pivots and joints. Their type and strength are determined by certain conditions. For example, the heavier the load, the stronger and durable the parts of the whole construction. Therefore, flexibility in adapting to the conditions dictated by nature or those existing in a given situation is crucial to create a solid and strong system.

Do you think there is one correct reference point?

Here a reference point is a suspension point. When the weight is evenly distributed, we get a level surface. It takes some time for the load to move and reach a balance but finally it evens out and stabilises itself.

Z CYKLU „CZASZKI” / FROM THE ‘SKULLS’ SERIES

tempera, olej na płótnie / tempera, oil on canvas

K.S.: Czy doskonałość systemu może wynikać z jego skończoności?

Tak, skończoność ma swoje zalety. Jest wręcz warunkiem wszelkiego istnienia, bo ono implikuje względność, a co za tym idzie wielość i skończoność „bytów poszczególnych”. Bezpośrednią inspiracją prac z czaszkami jest oczywiście motyw *vanitas*. Śmierć to problem, jeden z najważniejszych, i dla nauki (medycyna, chemia), i dla religii. Ale śmiertelność jest uzasadniona ewolucyjnie: bez niej byłoby trudniej adaptować się do nowych warunków, z czasem każda struktura staje się mniej plastyczna i bardziej „ortodoksyjna”, powtarzalna. To, że jedne egzemplarze giną, pozwala kolejnym na przetrwanie w zmiennych warunkach środowiska.

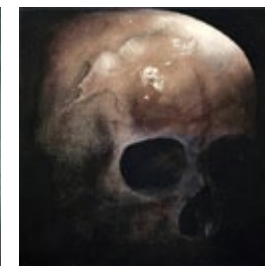
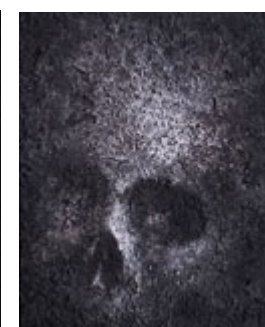
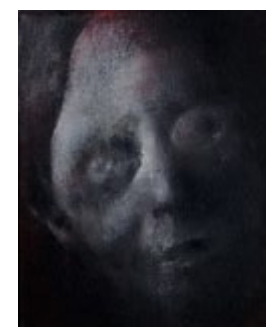
Przemijanie to dramat w kategoriach ludzkich, jeden z najmocniejszych dowodów na niedoskonałość świata, ale być może w kategoriach filozoficznych rację miał Leibniz: nasz nieidealny świat jest optymalny, choć ograniczenia naszej perspektywy nie pozwalają dostrzec wszystkich zależności łączących jego poszczególne elementy. Martwimy się, że pewnych rzeczy już nie zrobimy, ale czy potrafilibyśmy się z nich cieszyć, gdybyśmy mogli robić je bez końca?

K.S.: Does system perfection result from system finiteness?

Yes, finiteness has its advantages. It's a condition of existence because it implies relativity, and consequently the multitude and finiteness of individual beings.

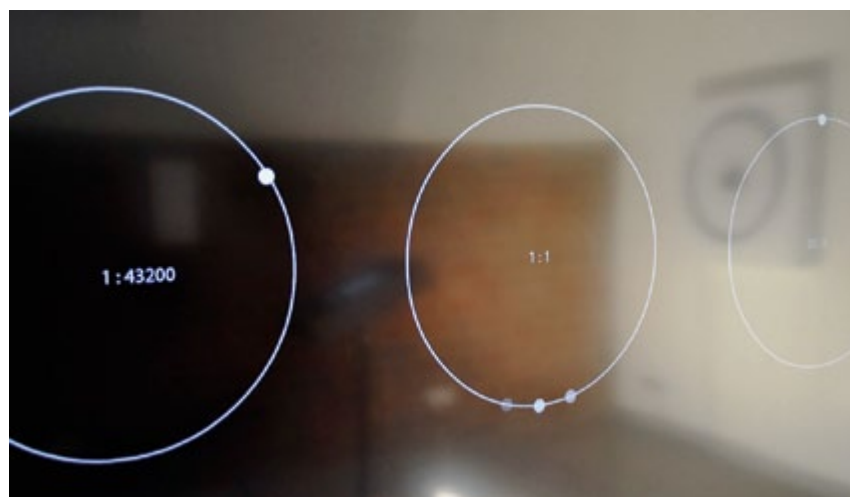
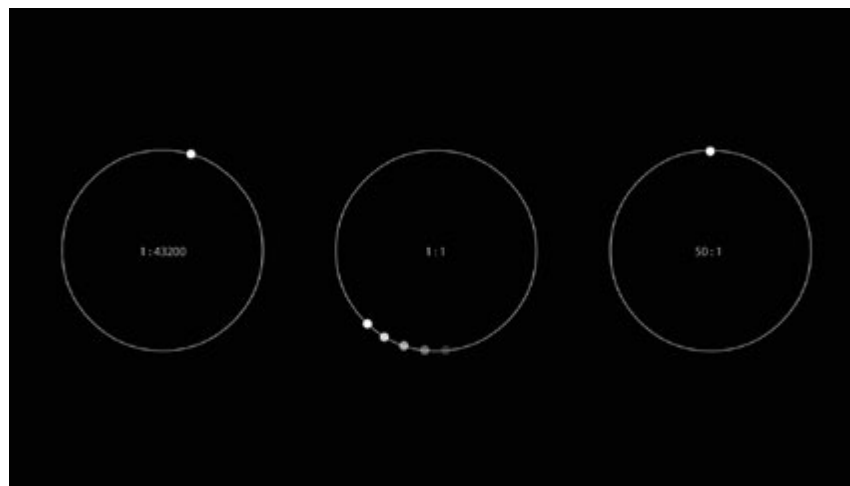
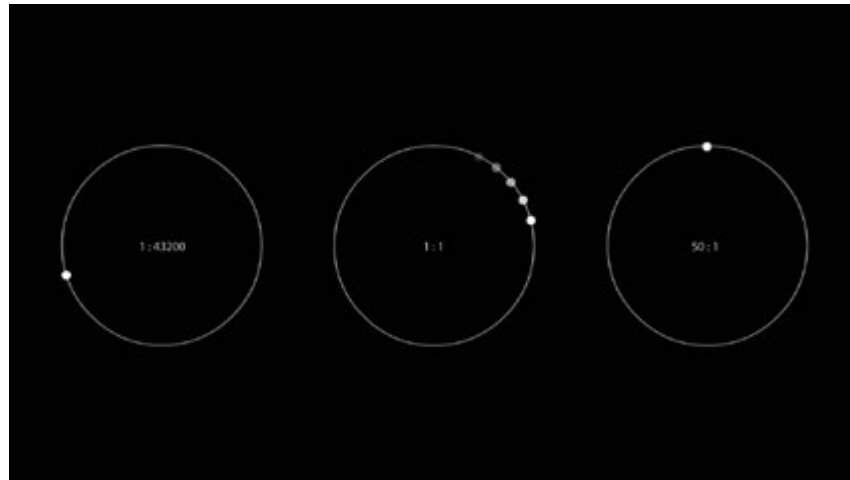
The direct inspiration for the works with skulls was the *vanitas* theme. Death poses a problem, one of the most serious of all, both for science (medicine, chemistry) and for religion. However, mortality is justified by evolution: without it, adaptation to new conditions would be very difficult, and with time every structure becomes less flexible and more orthodox and repetitive. The fact that some organisms die allows others to survive in changing environmental conditions.

From the human perspective, transience is a tragedy, and one of the definite proofs that our world is not perfect. However, in terms of philosophy, Leibniz may have been right saying that our imperfect world is optimal, even though our limited perspective doesn't let us see the whole interplay between its individual elements. We sometimes worry that there are things we can't do anymore, but would it make us happy if we could do them forever?



GRANICE RUCHU / LIMITS OF MOVEMENT

instalacja cyfrowa / digital installation

**Ł.H.: Czy problem tkwi w kwestii proporcji? Systemy zawodzą, kiedy są zbyt małe lub zbyt duże względem „ludzkiej” skali?**

Tu raczej chodzi o ograniczenia ludzkiej percepcji względem złożoności systemu. Wszystkie trzy widoczne na ekranie punkty poruszają się ruchem obrotowym po okręgach, chociaż przy bezpośrednim oglądzie wydaje się nam, że porusza się tylko punkt po okręgu środkowym. Stosunki liczbowe zapisane wewnątrz okręgów informują nas, ile obrotów na sekundę wykonuje dany punkt. 1:43200 oznacza, że punkt wykonuje pełny obrót po upływie 43200 sekund, czyli po 12 godzinach. Porusza się on więc z szybkością godzinowej wskazówki zegara. W proporcji 1:1 punkt wykonuje jeden obrót w ciągu jednej sekundy. Ruch tego punktu możemy obserwować bezpośrednio. Stosunek 50:1 oznacza, że punkt wykonuje 50 obrotów w czasie jednej sekundy. Ponieważ obraz wyświetlany jest tu z prędkością 50 klatek na sekundę, punkt eksponowany jest zawsze w tym samym miejscu, zatem jego ruch nie jest widoczny. Oczywiście można by powiedzieć, że w ostatnim przypadku mamy raczej do czynienia z ograniczeniami projekcji aniżeli percepcji. Jednak nasza zdolność postrzegania ruchu ma podobne ograniczenia – oscyluje w okolicach 50 klatek na sekundę. Ostatecznie to nie system przyrody zawodzi; zawodzą nasze zmysły. Ale na szczęście nie umysł! (Przynajmniej nie w tym wypadku.)

Ł.H.: Isn't it the problem of proportions? Systems fail when they are too small or too big on the human scale.

I think that it's rather a problem of our limited perception versus system complexity. The three points on the screen move in circles, however it seems that the only moving point is the one rotating on the circle in the middle. The numerical ratios written inside the circles inform us about the number of rotations a given point performs in one second. 1:43200 means that it takes a point 43200 seconds, i.e. 12 hours, to make a full rotation. So the point moves with the same speed as the hour hand of a clock. The ratio 1:1 means that that a point makes a full rotation in one second. We can directly observe its movement. The ratio 50:1 means that a point makes 50 rotations in one second. As the frame frequency here is 50 frames per second, the point is always displayed in the same place and we cannot observe its movement. Of course, in that last case one can argue that it's a problem of limited projection, not perception. Yet, our perception is very similar and also limited to 50 frames per second. At the end of the day, it's not the system that fails but our senses. Luckily, though, our mind doesn't fail! (Not in this case, at least.)

CONCERTO COCCODÉ

wideo / video, 2'45"

Ł.H.: Jest taka anegdota o słoniu, który namalował trąbą „fowistyczny obraz”. Kpisz z inteligencji kur, czy bardziej z twórców awangardy muzycznej?

Nigdy nie śmiałbym kpić sobie z kur! Już prędzej z artystów. Ale w tym wypadku nie kpię z nikogo. Przeciwnie, staram się podkreślić doniosłość faktu, że sztuka, w ślad za nauką, doceniła w końcu wartość nie tylko zjawisk zewnętrznych, ale również zasad rządzących światem, głęboko ukrytych pod zjawiskami, takich jak np. losowość. Twórcy XX wieku zainteresowali się wewnętrzną (emocjonalną, ontologiczną czy też logiczną) strukturą zjawisk fizycznych i artystycznych. W obszarze muzyki stosunkowo niedawne odkrycia i eksperymenty pozwoliły zwrócić uwagę na pomijane wcześniej aspekty dzieła, takie chociażby jak struktura spektralna dźwięku czy też mniej lub bardziej kontrolowane zjawiska aleatoryczne.

Profesor Heller nazywa gdzieś matematykę „softwarem” wszechświata. Czy ten system (matematyka) jest bezawaryjny?

O ile dobrze pamiętam, Michał Heller uważa matematykę za doskonałą, a przynajmniej najdoskonalsze ze znanych nam narzędzi opisywania oraz modelowania świata. Nie oznacza to jednak, że musi ona być jego faktycznym „softwarem”. Prawdziwy program jest, i obawiam się, że zawsze będzie, przed nami ukryty. Nie spodziewajmy się, że matematyka, logika czy nauka w ogóle udzielą nam kiedyś odpowiedzi na wszystkie nasze pytania. Język, którym staramy się opisywać rzeczywistość, jest niewystarczający względem jej złożoności, a jak pisał Wittgenstein: „granice mego języka oznaczają granice mego świata”.

Ł.H.: What's the anecdote about the elephant that painted a 'fauvist picture' with its trunk? Are you mocking the intelligence of hens or perhaps it's a mockery of avant-garde musicians?

I'd never dare to make fun of hens! I'd sooner make fun of artists. In this case, however, I don't make fun of anybody. On the contrary, I try to make a point of the fact that art, following science, has finally appreciated not only external phenomena but also the rules governing the world, which lie deep inside, such as randomness. Artists in the 20th century took interest in the inner (emotional, ontological or logical) structure of physical and artistic phenomena. In the field of music, only quite recent discoveries and experiments have attracted attention to those aspects of a work of music which have gone unnoticed until now, such as spectral sound structure or more or less controlled aleatoric phenomena.

Professor Heller calls mathematics the software of the universe. Is this system (mathematics) failure-free?

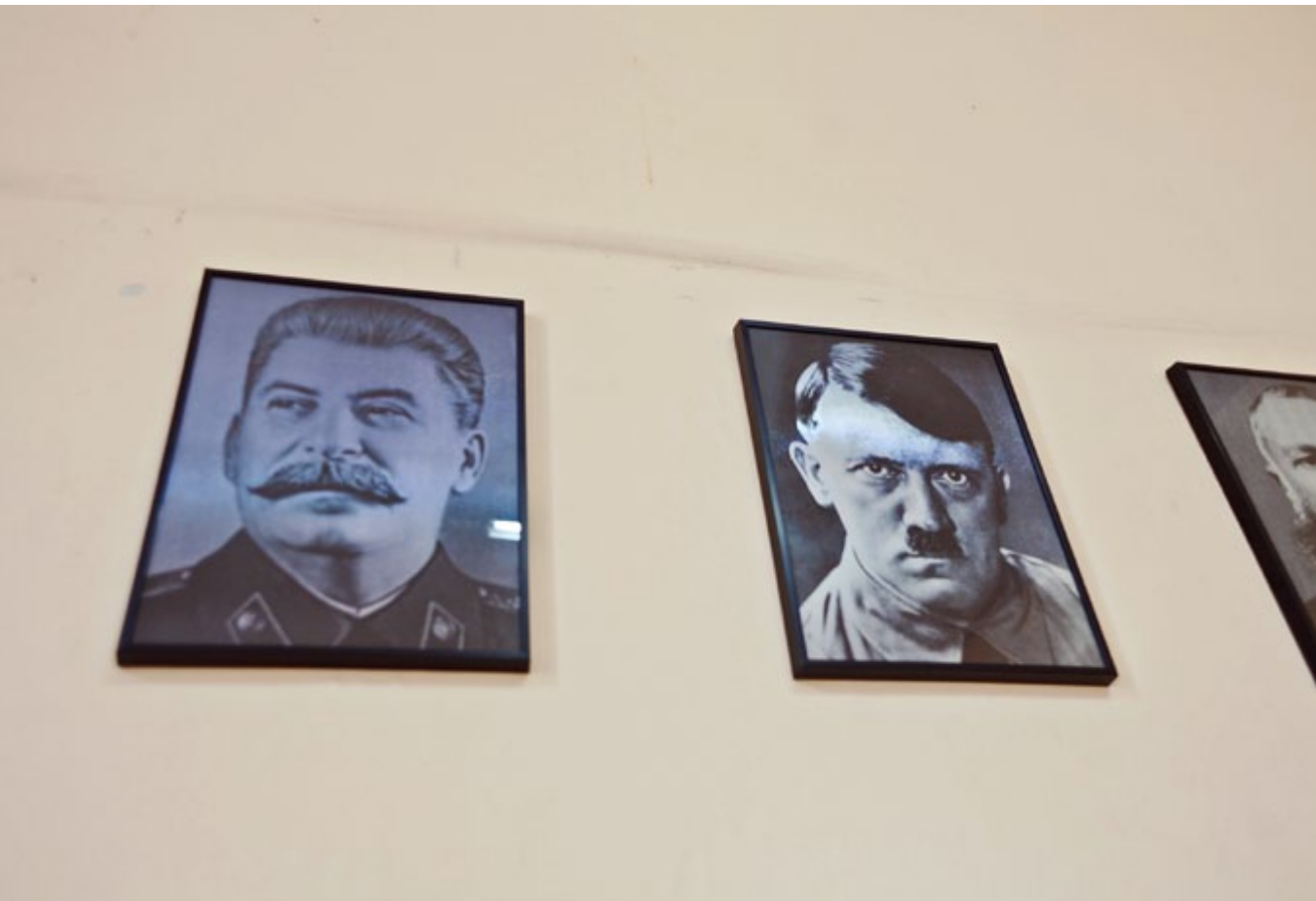
As far as I can remember, Michał Heller believes that mathematics is a perfect, if not the most perfect, instrument for describing and modelling the world. It doesn't mean, though, that mathematics must be the world's software. The true software is, and I'm afraid always will be, hidden from us. We shouldn't hope that mathematics, logic or science in general will ever be able to give us the answers to all the questions. The language we use to describe our reality is insufficient against its complexity, and according to Wittgenstein 'the limits of my language mean the limits of my world'.



138000000

druk cyfrowy / digital print

Realizacja zamówiona i sfinansowana ze środków 13. edycji Przeglądu Sztuki SURVIVAL /

Project commissioned and funded from the budget of the 13th edition of SURVIVAL Art Review**Ł.H.: Rozszyfrujesz tytuł pracy? To łączna suma ofiar?**

Tytuł pracy w istocie określa przybliżoną łączną sumę ofiar pięciu najbardziej krwawych tyranów nie tak bardzo odległej historii. Za tą przerażająco wielką liczbą kryje się niemożliwy do ogarnięcia dramat. Skala potworności jest tak duża, że trudno jest ogarnąć ją umysłem. Pozostaje tylko pozbawiona uczuć sucha statystyka.

Twoja praca przedstawia niegrzecznych chłopców, którzy ujawniając wady poprzedniego systemu, wprowadzali nowy, znacznie bardziej ścisły – skuteczny i konsekwentny. Wyszło... gorzej. Czy to człowiek psuje system, czy system jego?

Określenie „niegrzeczni chłopcy” wydaje się być w obliczu ogromu potworności mocno nie na miejscu. Z drugiej strony jednak być może trafnie umieszcza tych negatywnych bohaterów w kontekście masowych, często irracjonalnych fascynacji. Nie bez kozery mawia się, że „kobiety kochają niegrzecznych chłopców”. Tego rodzaju uczucie nader często nie jest odwzajemnione, zamienia się w rodzaj masochistycznego układu. Wydaje się, że podobny mechanizm zachodzi w momencie narodzin zbrodniczych totalitaryzmów. Początkowa fascynacja silną osobowością przywódcy przekształca się niezauważalnie w rodzaj bezrozumnego kultu, którego ofiarami stają się sami wyznawcy. Pomimo cierpień i upokorzeń bezwarunkowa wiara pozostaje nieczuła na racjonalne argumenty.

Czy widzisz jakiś związek pomiędzy systemem i mundurem?

Mundur jest symbolem przynależności do pewnej grupy. Stanowiąc rodzaj ekwiwalentu barw wojennych, staje się narzędziem dehumanizacji poszczególnych jednostek, wtłaczając je w tryby wojennej maszyny. Przywdziewając go, przestajemy być ludźmi, stajemy się systemem.

Ł.H.: Could you explain the title of your work? Is it the total of the victims?

Indeed, the title of my work is an estimated number of the victims of the five most blood-thirsty tyrants in recent history. Behind this large number lies a human tragedy which is beyond our grasp. The magnitude of atrocities is too great to imagine. All we're left with is the raw, emotionless statistics.

Your work shows some bad boys who, having exposed the faults of the previous system, introduced a new one, which was stricter, more effective and consistent. The result was worse than what had been before. Does man break the system or the other way round?

On the one hand, considering the number of atrocities, the term 'bad boys' is completely out of place. On the other hand, the term places these bad characters in the context of collective, often irrational fascinations. They say, not without reason, that women love bad boys. Their love is hardly ever reciprocated, and so their relationships are a kind of masochistic arrangement. I think that a similar thing happens when a new totalitarian system emerges. In the beginning, there's a great fascination with the dictator's strong personality, which gradually turns into a mindless cult, whose victims are worshippers themselves. Despite pain and humiliation, the unconditional faith remains heedless of any rational arguments.

Do you see a connection between a system and a uniform?

A uniform is a symbol of affiliation with a certain group. It's comparable to warpaint, it dehumanises individuals who get caught up in the war machine. When we put on a uniform, we stop being humans, and become a system instead.



**SIÓDMY KONTYNENT / THE SEVENTH
CONTINENT**

akryl na płótnie / acrylic on canvas

HOTEL MONOPOL / MONOPOL HOTEL

fotografia / photograph

Ł.H.: Co w zniszczeniu pociąga? Zdaje się, że dla ciebie nie jest to siła jednoznacznie negatywna, ma też pozytywne aspekty.

Malarski cykl „Obraz zniszczeń” odnosi się do procesu niszczenia, które dokonuje się na tkance architektury i urbanistyki zarówno w procesie naturalnej degradacji, jak i gwałtownych aktów destrukcji, np. w wyniku działań wojennych. Tytuł cyklu zrodził się w zetknięciu z wydawnictwem *Album zniszczeń. Wrocław 1945* dokumentującym powojenne wrocławskie ruiny. Tym samym Wrocław, dzięki swojej historii, stał się główną inspiracją cyklu.

Uchwycony w obrazach moment przekształcenia logicznie rozplanowanej zabudowy w pozbawione porządku rumowisko, akcentuje punkt, w którym rozpoczyna się nowy cykl tworzenia. Symboliczne przejście od ładu do chaosu sygnalizuje ciągłość, powtarzanie procesu zabudowy i formowanie nowego, aktualnego stylu. Studium zrujnowanych budynków ukazuje także konstrukcyjny wymiar przestrzeni miasta, metaforyczny, domyślny i transparentny punkt styku wnętrza z zewnątrz.

Fascynacja ruinami – jeden z głównych wyznaczników romantycznej estetyki wzniosłości – znajduje kontynuację w moich obrazach. Zniszczenie jest wartością stającą się kluczem do wyjścia z impasu, choć rozpad budowli i powstająca pustka nie zawsze daje się powiązać z romantyczną malowniczością ruin.

Ł.H.: What is fascinating about destruction? It seems that for you it's more than a purely destructive force and that there are good sides about it.

The 'Picture of destruction' series refers to the process of destruction affecting architecture, also on an urban planning scale, both in the course of natural degradation and as a result of violent acts of destruction, e.g. in a war. The title of the series was inspired by a published work entitled *Album of destruction. Wrocław in 1945*, which documented the post-war ruins in the city. And thus Wrocław, due to its history, became the main inspiration for the series.

My canvases capture the moment in which logically planned buildings turn into debris, but they also emphasise a point in time in which a new cycle of creation begins. The symbolic transition from order to chaos is a sign of continuity, repeating the process of creation and developing a new, contemporary style. The study of ruined buildings also shows the structural aspect of the city, and a metaphorical, default and transparent contact point between the inside and the outside. Fascination with the ruins – one of the key elements in the romantic aesthetics of pathos – finds its continuation in my works. Destruction is a quality that becomes instrumental in resolving impasse, even though the destruction of a building and the emerging emptiness often have little in common with the picturesque ruins from Romantic paintings.



WOJNA ŚWIATÓW / THE WAR OF WORLDS WOJNA ŚWIATÓW 2 / THE WAR OR WORLDS 2

olej na płótnie / oil on canvas



**Ł.H.: Kim jest dziewczyna na twoim obrazie i kim są faceci z bronią?
Czy wszyscy oni są częścią systemu?**

Projekt *Wojna światów* można postrzegać jako przeciwstawienie sobie dwóch różnych wszechświatów oraz toczącą się walkę pomiędzy dwiema cywilizacjami. Dla tego świat mi bliski, reprezentowany przez autentyczny obraz nieskalanej niewinności (moją córkę), nawiązuje dialog pomiędzy cywilizacjami z perspektywy obserwatora, ale również wkracza w dramatyczną scenerię wojny.

Bohaterowie sceny wojennej, domagając się odpowiedzi od całkowicie przeciwnego systemu, stosują przemoc, aby być słyszanyymi, i również są przedstawiani z dwóch różnych punktów widzenia. Jeden z nich to wydrukowany obraz plakatu, a także symbol manipulacji stosowanej przez media, wchodzące w interakcję z rzeczywistością pozytywnego świata dzieciństwa. W innej scenie zamieniają się one miejscami, ukazując brutalność prawdziwego świata, który opiera się na zupełnie innych wartościach.

Założeniem tego scenariusza, mocno związanego z dzisiejszymi wydarzeniami, jest to, aby stworzyć okazję do refleksji, nawiązując do języka wizualnego, który jest łatwy do odczytania.

Ł.H.: Who is the girl in your painting, and who are the guys with the guns? Are they both a part of the system?

The project *War of the worlds* can be seen as a contradiction of two opposite universes and a continuous fight between two civilizations. Therefore, the world close to me, represented by an authentic image of the untouched innocence (my daughter) initiates a dialogue between civilizations from the observer's perspective, but also enters the dramatic scenery of the war.

The characters of the war scene, demanding answers from a totally opposite system, use violence in order to be heard, and are also represented from two different angles. One, the printed image of the maximum visualized poster but also a symbol of media manipulation, is interacting with the reality of a positive world of childhood. In the other scene they exchange places, coming to show the brutality of a real world, based on totally different values.

The concept of this scenario, deeply connected with today's facts, offers the opportunity to reflect, following the links of a visual vocabulary easy to decode.



MASS-MEDIA III**MASS-MEDIA II**

olej na płótnie / oil on canvas

Ł.H.: Pies to zwierzę świetnie ułożone, posłuszne, może nawet uległe, ale i tak zdolne do tego, by ugryźć dłoń, która je karmi. Co sądzisz o edukacji – czy jest ona ważnym elementem systemu?

Edukacja jest sprawą bardzo ważną, nie tylko wewnątrz systemu, ale również w naturze, jako że wszystko uczy się i rozwija na podstawie własnych doświadczeń. W świecie zwierząt młode uczą się same poprzez doświadczenie; ich matki opiekują się nimi, ale nie pomagają im w nabieraniu doświadczenia. Edukacja jest konieczna do przetrwania. Szczenięta muszą poznać porządek rzeczy, zrozumieć, jak funkcjonują ich ciała i jak działa natura.

W ten sam (praktyczny), a nie tylko teoretyczny, sposób powinni być uczeni ludzie. W naszym systemie szkoła zapewnia edukację, ale w zamian dzieci uczone są również wykonywania poleceń i proszenia o pomoc, natomiast zapominają, na czym polega kreatywność i samodzielne myślenie. Przedmioty kreatywne, takie jak rysowanie, W-F czy muzyka, są usuwane z systemu edukacji, tak jakby nie były ważne. Ale przecież są ważne, więc dlaczego system pozbywa się ich? Gdyby to ode mnie zależało, oprócz przedmiotów obowiązkowych, ponieważ wszystko jest obowiązkowe, zabrałbym dzieci na dwór, aby mogły odkrywać naturę i eksperymentować.

W szkole wszystko się wyjaśnia, ale czy tego potrzebujemy? Dzieci w szkole są przygotowywane nie do życia, ale do niewolnictwa.

Edukacja jest ważna, ponieważ ważne jest, aby patrzeć na sprawy z różnych perspektyw, aby być kreatywnym, aby stawiać pytania, a nie godzić się na zastany stan rzeczy. Edukacja powinna jednak człowieka wyzwalać, a nie zmuszać go do robienia rzeczy, których nie chce robić.

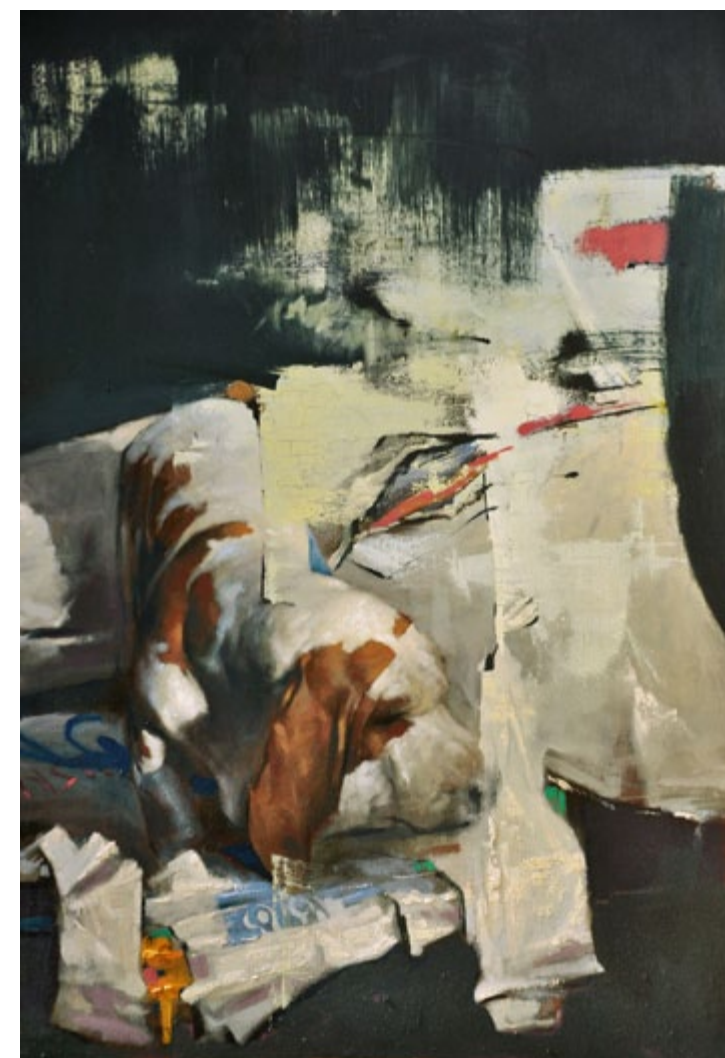
Ł.H.: A dog: a perfectly educated, obedient, maybe even docile creature, but still ready to bite the hand which feeds him. What do you think about education – is it a crucial point of our system?

Education is a very important thing, not only within the system, but within nature as well, each being learning and evolving based on its experiences. The animals' puppies learn by themselves, by their experiences; their mothers take care of them, but do not help them acquire the experience. Education is necessary in order to survive. The puppies need to understand the ways things are, they need to understand how their bodies and nature are functioning.

People should be taught in this manner as well, not only in theory. Within our system, the school delivers the education, but in return the children also learn to take orders, they demand help, they forget to be creative, to think freely. The creative subjects such as drawing, PE and music are being eliminated from the education system, as if they weren't important. But they are important so why is the system pushing them away? If it were up to me, beside the mandatory subjects, because everything is mandatory, I'd take the kids outside to discover nature and experiment.

They explain everything in school, but why do we need all of this? The kids in schools are being prepared not for life, but for slavery.

Education is very important, because we need to see the things from different perspectives, we need to be creative, we need to ask questions and we cannot accept the things as they are. But education should set us free and should not make us do things we do not want to do.





LUSTRO / MIRROR

instalacja interaktywna / interactive installation

K.S.: Więcej osób próbuje zobaczyć siebie na ekranie i jak najdłużej pozostać widocznym, czy przeciwnie, zniknąć?

Po zrozumieniu zasady działania instalacji osoby mające aparat próbują zrobić sobie zdjęcie, co nie jest łatwe, bo fotograf stara się być statyczny w czasie otwarcia migawki, a tu musi się ruszać, by nie mieć czarnego ekranu. Nie jest problemem przejść niezauważonym przez kamerę, wystarczy to zrobić bardzo powoli. Statystyk nie prowadziłem, jedynie obserwację dziwnych zachowań przed *Lustrem*.

Czyli system, który zastosowałeś w swojej pracy, narzuca widzowi pewne nienaturalne zachowania – inaczej nie jest w stanie stać się elementem instalacji? Myślisz, że miewamy takie sytuacje na co dzień?

Tak, organizacja interakcji pracy wymusza działanie odbiorcy i testując ją, może zachowywać się nienaturalnie. Pewną zbliżoną formę zachowania obserwujemy w miejscu publicznym – na stoiskach promujących gry pod konsolę. Tam gracz już po krótkiej chwili tak dalece wchodzi w grę, że przestaje zwracać na otoczenie. W mojej pracy chciałem uzyskać podobny efekt.

K.S.: Which one is true: do the majority of people want to see themselves and stay on the screen, or on the contrary, do they want to disappear?

Once they understand how the installation works, people holding the camera try to take a selfie, which isn't easy because normally the photographer freezes when the shutter opens, and here they have to move in order not to get a black screen. It's not a problem to walk by unnoticed by the camera, all you need to do is walk very slowly. I've never collected any statistics, I've only observed people's strange behaviour in front of the *Mirror*.

So the system you use in your work forces the viewer to behave unnaturally, otherwise he/she can't be part of the installation.

Do you think people often find themselves in situations like this?

Yes, the interactive character of my work makes the viewer take some action, and testing the installation, he/she may behave unnaturally. We can see a similar situation in public places, at the stands promoting console games. It doesn't take long for the player to get so absorbed by the game that they forget about their surroundings. I tried to achieve a similar effect in my work.

CHCĘ BYĆ SŁABA, CHCĘ BYĆ KRUCHA JAK PORCELANA / I'D LIKE TO BE WEAK, FRAGILE AS PORCELAIN

video-performance 03'21" (obraz zapętłony) / video-performance 3'21" (video loop)

K.S.: W twojej pracy kruchość i delikatność to cechy bardziej pożądane od siły i wytrzymałości, dlaczego?

Praca traktuje o osobistych i zarazem dość osobliwych doświadczeniach, które w życiu dorosłym wymagają weryfikacji. Ogólnie rzecz ujmując, jest to rodzaj terapii, proces naprawiania cudzych błędów, mierzenie się z bagażem, który otrzymujemy, kiedy przychodzimy na świat lub usiłujemy w nim przetrwać. Paradoks polega na tym, że siła i wytrzymałość to cechy zwykle pożądane i podziwiane, coś, do czego często się dąży, czego się uczy. Czasem jednak to „dobrodziejstwo” czy też umiejętność bywa zmorą, zastoną, pancerzem, przez który trudno jest przebić się komukolwiek z zewnątrz, i wtedy trzeba uczyć się bezsiły. Praca znacznie lepiej odzwierciedla to zagadnienie niż jakakolwiek próba werbalizacji, mogąca okazać się zupełnie nietrafioną.

W *Ucieczce od wolności* Erich Fromm pisze, że „biologiczna słabość człowieka warunkuje kulturę ludzką”. Jak ma się słabość do wolności?

Odpowiem przez pryzmat własnych doświadczeń. Zacznę od tego, że na razie nie wiem, czym jest słabość. Chcę się tego dowiedzieć, ponieważ odnoszę wrażenie, że dotąd błędnie ją interpretowałam. Błędnie, to znaczy szkodliwie, autodestrukcyjnie, nie doceniając jej potencjału. W związku z tym trudno jest mi odnieść ją do wolności, jednak nie wydaje mi się, aby jedno wykluczało drugie. Wolność polega na tym, że znając smak zarówno słabości, jak i siły, można wybierać.

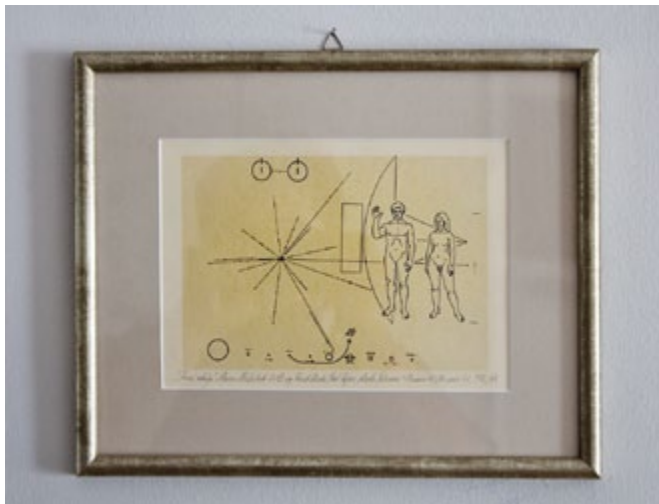
K.S.: In your work fragility and delicacy are the features which are more desirable than strength and stamina. Why?

My work is about personal and very peculiar experiences that need to be verified in adult life. Broadly speaking, it's a kind of therapy, a process of correcting someone else's mistakes, facing the burden we are born with into this world, where we fight to survive. The paradox is that strength and stamina are usually considered to be desirable and admired traits, everybody wants to have them or learn them. Sometimes, however, this great good or skill turns into a nightmare, a cover, a carapace, which doesn't let others get to us, and this is when we need to learn to be helpless. The work presents this problem much better than any verbal attempts, which are often wide of the mark.

In *Escape from Freedom* E. Fromm says that 'Man's biological weakness is the condition of human culture'. How does it relate to freedom?

I'll try to answer the question from my own experience. First of all, I don't know yet what weakness is. I'd like to know what it is because I feel that until now I've been interpreting it incorrectly. Incorrectly means in a harmful and self-destructive way, without the appreciation for its potential. Therefore, it's difficult for me to relate it to freedom, but I don't think that one rules out the other. Freedom is when you know both weakness and strength, and you can choose between them.





TRANS-AKCJA WG FRANK DRAKE, CARL SAGAN, LINDA SALZMAN 1971-1973 / TRANS-ACTION ACCORDING TO FRANK DRAKE, CARL SAGAN, LINDA SALZMAN 1971-1973

druk laserowy, oprawa / laser print, frames

ZŁOTA MYŚL / A GOLDEN IDEA

brąz, stal, silnik elektryczny / bronze, steal, electric motor

M.G.: Czy hasło *Złota myśl* jest w ujęciu twojej pracy nacechowane ironią? Wierzysz w możliwości umysłu?

Ludzki umysł jest niesamowitą zagadką, ludzie kroją go na najdrobniejsze kawałki, by odnaleźć źródło naszego człowieczeństwa. Próbuje namówić maszyny, by myślały jak my, działały jak my, ba! odczuwały jak my. Wypadamy jak na razie nieco śmiesznie albo dzieła nasze wypadają dość śmiesznie. Ludzki umysł jest w stanie wytworzyć wszystko... ale też stworzyć „coś” ze wszystkiego. W tym wypadku *Złota myśl* nie jest wynikiem głębokich przemyśleń, szczegółowej analizy czy bezwzględnej inteligencji. Jest sumą fizycznych błędów w konstrukcji pistoletu do pianki montażowej.

Czym ludzie mogliby się pochwalić kosmitom?

No właśnie, czym możemy się pochwalić kosmitom?

M.G.: Is the title *A golden idea* ironic in the context of your work? Do you believe in the power of the human mind?

The human mind is a fascinating mystery. People dissect it into small pieces in order to find the source of our humanity. We try to make machines to think like us, work like us, even feel like us. We've failed so far, or at least our efforts have failed. The human mind is capable of creating everything, but also of creating something from anything. Here *A golden idea* is not a result of a deep reflection, detailed analysis or absolute intelligence. It's a sum of physical faults in the construction of a foam gun.

What can human beings boast about to aliens?

That's a good question. What can we boast about?...

GRAJ, MÓJ CHŁOPCZE! / PLAY, MY LAD!

obiekt, stal / object, steel

K.S.: Tytuł twojej pracy *Graj, mój chłopcze!*, przypomniał mi książkę *Buszujący w zbożu*, a dokładnie fragment rozmowy, w której Profesor tłumaczy Holdenowi Caulfieldowi, że „życie to owszem gra, w którą można grać, jeśli masz po swojej stronie asy, ale jeśli nie, to guzik. Nie ma gry”. Zgadzasz się z tym?

I tak, i nie – to przecież też kwestia determinacji.

Ogólnie robię prace, w które jest wpisany błąd, albo rodzaj gry na różnych rejestrach.

Grą z odbiorcą może być wszystko, np. tytuł albo kontekst, w jakim powstała praca.

Być może „frustracje” też się tam wpisują.

K.S.: The title of your work *Play, my lad!* reminds of the novel *The Catcher in the Rye*, and especially a conversation in which the Professor explains to Holden Caulfield that life is a game: ‘Game, my ass. Some game. If you get on the side where all the hot-shots are, then it’s a game, all right—I’ll admit that. But if you get on the other side, where there aren’t any hot-shots, then what’s a game about it? Nothing. No game’. Do you agree with this quote?

Yes and no. I think it’s a matter of how determined you are.

I usually make works that contain a kind of error or a game on various levels.

Anything can become a game with the viewer, e.g. the title or the context in which a work is created. Perhaps frustrations belong there too.



POŁĄCZENIA / CONNECTIONS

Technika / Technique: Gałęzie połączone za pomocą drewnianych śrub / Branches connected with wooden screws

Materiał / Materials: Drewno (gałęzie) / Wood (branches)



K.S.: W twojej pracy każdy kawałek małej łodygi jest połączony z innym kawałkiem za pomocą śruby. Czy proces tworzenia rzeźby jest dla ciebie ważny, czy też może jest jedynie środkiem do uzyskania końcowego efektu?

Proces tworzenia jest dla mnie najważniejszy we wszystkich moich pracach, ponieważ w momencie tworzenia czuję z nimi najbliższy związek. Dzięki połączeniu umysłu i rąk udaje mi się zbliżyć do efektu, jaki sobie założyłem. W takich chwilach zmieniam i podejmuję decyzję odnośnie ostatecznego kształtu pracy.

Czy ciało człowieka bliższe jest naturze niż ludzki umysł?

Postrzegam ciało człowieka jako bliższe naturze, ponieważ człowiek jest zwierzęciem, ssakiem, który polega na własnych zmysłach, nawet jeśli nie są one u niego tak dobrze rozwinięte jak u innych zwierząt. Ale z chwilą gdy człowiek znajduje się gdzieś na łonie natury, czuje się on inaczej, jest pełen energii, cieszy się, słysząc dźwięki wydawane przez konika polnego czy nurt rzeki. Ludzki umysł? Nie jestem taki pewien. Dla mnie umysł jest racjonalny. Za pomocą umysłu myślimy, jak wykorzystać naturę dla naszego dobra. Oczywiście ludzie różnią się pod tym względem między sobą...

K.S.: In your work every piece of small twig is connected to another with a screw. Is the process of building your sculpture important for you or is it just a means to achieve the final effect?

The process of making is the most important to me in all the works I create because in those moments I feel best the connection with the work itself. By the fusion of the mind with the hands I manage to get closer to the desired result. In that particular moment I change and decide the final destiny of the work.

Is the human body closer to nature than the human mind?

I see the human body closer to nature because the human being is an animal, a mammal which relies on senses even if in his case these are not as developed as in other animals. But the moment a human being is in the middle of nature he feels differently, he is full of energy, enjoying hearing the sound of the cricket and the whisper of the river. The human mind? I am not sure. I see the mind as being something rational. With our mind we just think about nature in terms of exploiting it for our own good. Obviously, it depends from human being to human being...

SPRZECZNOŚĆ / CONTRADICTION

szkło dmuchane i sprasowane, metal /
blown glass pressed, metal.

Fotografia / Photo credit: Alexandra Mureșan

YZ – AB 001

szkło dmuchane i sprasowane, metal, ceramika raku /
blown glass pressed, metal, raku ceramics

Fotografia / Photo credit: Asociația Many Colors

K.S.: Co się dzieje, kiedy zderzają się ze sobą dwa systemy? Czy jest to koniec, czy wręcz przeciwnie, nowy początek?

Uważam, że zderzenie dwóch systemów w nieunikniony sposób oznacza i jedno, i drugie – koniec i początek. To, co mnie interesuje w mojej pracy, to chwila poprzedzająca zderzenie i to, co dzieje się potem. Napięcie zgromadzone na moment przed kolizją – kiedy czas prawie staje w miejscu – jest fantastyczne i przerażające, ale również bardzo inspirujące.

Czy kruchość może być symbolem siły?

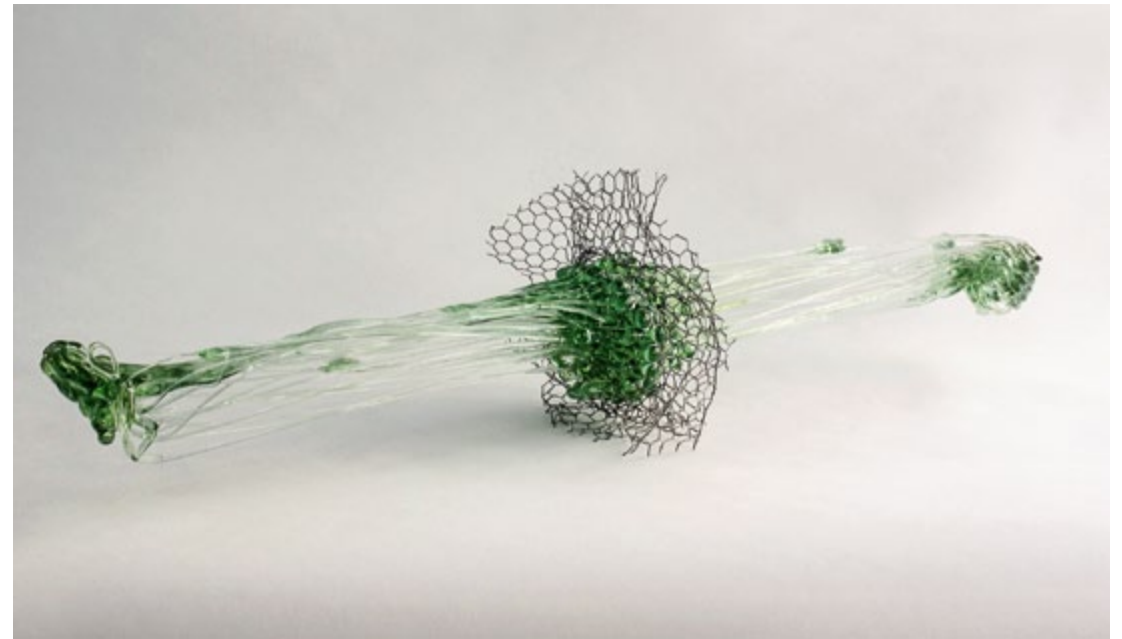
Postrzegam kruchość nie jako symbol siły, ale jako tę cechę, która, jeśli się ujawni, czyni nas bardziej skomplikowanymi, a wobec tego również potężniejszymi. Cudowna cecha szkła polega na tym, że jest ono bardzo wytrzymałe, ale również bardzo delikatne. To właśnie sprawia, że szkło jest tak wyjątkowym i efektownym materiałem.

K.S.: What happens when two systems collide? Is it the end or the opposite – the new beginning?

I tend to believe that a collision between two systems is inevitably both – an end and a beginning. What I am interested in regarding my work is the impending moment before that collision occurs and the aftershock. The tension that accumulates in the awaiting moment of a crash – a moment in which time almost stops – it is fantastic and frightening but also very inspiring.

Can fragility be a symbol of strength?

I see fragility not as a symbol of strength, but as a quality that, if known, can make one more complex and thus, let's say, more powerful. The amazing effect of glass resides in the fact that it can be extremely resistant but also very fragile. This is what makes it such a unique and spectacular material.



POJEDYNEK TYTANÓW / DUEL OF THE TITANS

ceramika, metal / ceramics, metal



Ł.H.: W twojej pracy zestawiasz kontrastowo dwa materiały: miękką, organiczną bryłę gliny i kłujący, stalowy pręt. Niekoniecznie jest to jednak brutalny atak geometrii na wrażliwe życie, te pręty można czytać jak protezy, rodzaj technicznego wsparcia dla nie dość silnego organizmu... Czy ta stal to proteza: system dopełniający działanie organizmu, czy brutalne ograniczenie jego wolności? A może coś jeszcze innego?

Od początku chodziło o zestawienie geometrii z organicznością. Moje prace cechuje (mam taką nadzieję) siła witalna, coś, co od środka zmusza do istnienia. W pracy *Pojedynek Tytanów* pojawia się właśnie ten drugi człon – geometria – rozum, który ukierunkowuje (podporządkowuje) rozwój. Chociaż i przez sam tytuł idee te są sobie przeciwstawiane, nie jest tak do końca, chyba raczej zachodzi dookreślenie. Sama geometria została ograniczona tutaj do linii, które przesywają miękką formę. Dla odbioru jest to pewnym umiejscowieniem, zatrzymaniem biologii, która zda się nie mieć początku/końca, jest w ciągłym ruchu. Dla mnie ciekawym doświadczeniem też jest tutaj to, jak mocno te kreski zagarniają powietrze wokół, nadając dramatu całej kompozycji, czyli dynamiki. (Tak w didaskaliach: proteza – może to ten rozum, który stara się wyjaśnić, zdefiniować, nazwać, uspokoić to coś, co nawet o swoim istnieniu nie potrzebuje wiedzieć.)

Ł.H.: In your work you contrast two materials: a soft, organic lump of clay and a hard steel rod. However, it is not necessarily a brutal attack of geometry on a vulnerable life. The rods can be interpreted as prostheses, a kind of technical support for a weak organism. Is the steel a prosthesis: a system complementing the functioning of the organism or rather an enforced limitation of its freedom? Or perhaps it's something else altogether?

From the very beginning I wanted to contrast in this work geometry and organicity. A typical characteristic of my works is (I hope) a vital force, something that drives one into existence from the inside. In the *Duel of the Titans* the second part emerges, i.e. geometry and reason that propels (and controls) development. Even though the title of the work suggests that the two are opposing ideas, it's not like that, and they rather complement each other. Geometry has been reduced to lines that pierce through a soft form. In the reception of the work it's an act of fixing biology in place and stopping it, even though biology has no beginning and no end, and is in constant motion. For me the most interesting thing about this composition is how the lines seem to be sucking up the air around them, producing a dramatic effect and increasing the dynamics of the work. (By the way, prosthesis may be understood as reason which tries to explain, define, name, and calm down this something that does not even have to know that it exists.)

PODWODNY WIDOK / UNDERWATER VIEW

pastel olejny i ołówek na papierze / oil pastel and pencil on paper

ETAPY EKSPLOZJI / STAGES OF AN EXPLOSION

pastel olejny i ołówek na papierze / oil pastel and pencil on paper

M.G.: Na pierwszy rzut oka twoje prace wydają się być czysto abstrakcyjne. Ale nawiązują one również do dziecięcych improwizacji, które często mają silny związek z rzeczywistością. Czy mogłabyś opowiedzieć o swoich inspiracjach?

Interesuje mnie docieranie do pewnej intuicyjnej wiedzy, jej głębokich i intymnych mechanizmów, oraz poznawanie mojej z nią relacji. Dlatego uważne i medytacyjne badanie codziennych, prostych i znanych przedmiotów jest bardzo istotne w mojej pracy, jak również docieranie do idiosynkratycznych kawałków mojej wewnętrznej rzeczywistości, chociażby moich snów. Uważam, że dziwność przedmiotów i banalnych wydarzeń polega na ich zdolności do nabierania znaczeń symbolicznych. Mimo to, w miarę jak praca nabiera koncepcyjnych i wizualnych kształtów, rozmywa się zasada studiów mimetycznych wizualnej rzeczywistości, za to wyłania się brak konkretnego, który podkreśla próbę wyrażenia rzeczy nienamacalnych. Cenię sobie miękkie i tajemniczy symbolizm, a nie taki, który prowadzi interpretację w jednym szczególnym i poprawnym kierunku. Upraszczanie i wyabstrahowywanie sprawia, że prace zmieniają się w wolne i niedookreślone metafory.

M.G.: Your works seem to be 'pure abstraction' at first glance. But they also refer to 'children improvisation' that often has strong roots in reality. Could you describe your inspirations?

I am interested in reaching a certain intuitive knowledge, of its profound and intimate mechanisms and in grasping my relationship with it. For this, the attentive, meditation-like study of everyday, simple and familiar objects is essential in my work, as well as approaching idiosyncratic pieces of my inner reality, such as my dreams. I believe the strangeness of objects and banal events reside in their ability of becoming uncannily symbolic. However, as the work is gaining conceptual and visual contours, the idea of mimetic study of visual reality dilutes, and there emerges a lack of concreteness, which emphasizes the attempt of expressing the untouchable. I favour a soft and mysterious symbolism, not one that would lead the interpretation in a unique, 'correct' direction. Simplifying and abstracting make the works function as free and diffuse metaphors.





LIVE/EVIL, HOLY BIBLE

Z CYKLU / FROM THE SERIES 'NEW GOTHIC 4'

instalacja, obiekt / installation, object

w ramach wystawy *Ewangelia wg potępionych, odc. 3. / EGZEGEZA* / as part of 'Gospel of the Damned' (episode 3) / EXEGESIS exhibition, Mieszkanie Gepperta, Wrocław 2011

Fotografia / Photo credit: Peter Kreibich

M.G.: Czy praca *Live/Evil* jest krytyczna wobec systemów religijnych w ogóle, czy odnosi się raczej do treści zawartych na stronach Biblii?

Biblia jest jedną z najczęściej czytanych książek na świecie. Oprawiony w czarną okładkę ze złotymi literami egzemplarz znajduje się w każdym pokoju hotelowym w USA. W rękach zdeprawowanego kaznodziei przedmiot kultu staje się narzędziem zbrodni – to klisza z westernów. Praca *Live/Evil* nie jest bezpośrednią krytyką systemów religijnych, lecz ułomności natury ludzkiej. Każda nawet najbardziej etyczna ideologia może być wykorzystana do czynienia zła.

M.G.: Is your work *Live/Evil* critical of religions in general, or only of the content we find in the Bible?

The Bible is one of the most frequently read books in the world. In every hotel room in the US there's a copy of the Bible bound in black with gold lettering. In the hands of depraved priests, the object of cult becomes a murder weapon – it's a cliché from western films. *Live/Evil* is not a direct criticism of religious systems, but of the shortcomings of human nature. Every ideology, even the most ethical one, can be used for a bad cause.



ELEMENT MODERNISTYCZNY – KADR 7 / MODERNIST ELEMENT – FRAME 7

akryl na płótnie / acrylic on canvas

Ł.H.: Dlaczego modernizm? Chodzi o beton, zwartość bryły? Czy może odchodzącą chwałę świątyń ery przemysłowej?

Nie umiem jednoznacznie powiedzieć, dlaczego tak lubię architekturę modernizmu. To pewnie tak jak z kolorami lub zapachami: jedne lubimy, innych nie. Ale dostrzegam wzmożone zainteresowanie modernizmem wśród wielu osób w moim wieku. Może dlatego, że swoim życiem zahaczyliśmy o schyłek epoki Polski Ludowej, gdy w krajobrazie królowały betonowa szarość i domy z wielkiej płyty. Jako dzieciaki biegające po podwórkach siłą rzeczy chłoniliśmy rzeczywistość. Beton, szarość i ostre światło słoneczne to były moje pierwsze estetyczne doświadczenia. Zawsze byłem obserwatorką, chłonięłam tamte pejzaże i one teraz we mnie są, i wylewają się na płótno, choć nie w sposób bezpośredni.

Przyszłość, która się bezpowrotnie zestarzała. Twoje obrazy są „futurystyczne” w warstwie motywu i „zrujnowane” w warstwie formalnej. Sądzisz, że modernizm to idea wciąż żywa?

Moderniści to byli często wizjonerzy. Chcieli ulepszać świat, tworzyć miasta lepsze, przyjaźniejsze dla ludzi. Szukali nowych rozwiązań, spełniających potrzeby współczesnego człowieka. Bywali zbyt radykalni, ale tworząc coś nowego, nie sposób uniknąć błędów. W centrum ich zainteresowania była architektura użyteczna człowiekowi, zespólna z krajobrazem. Pomiedzy blokami mieszkalnymi były spore pasy zieleni i parki. Brakuje mi tego we współczesnych realizacjach.

Ł.H.: Why modernism? Is it about concrete, solid compactness? Or perhaps the fading glory of the industrial era temples?

I don't think I can explain why I like modernist architecture so much. It's like colours or smells: there are some we like and others we don't. But I see an increased interest in modernism among people my age. Perhaps because part of lives coincided with the final years of People's Poland, when the urban landscape was dominated by grey concrete and large-panel houses. When we were playing outdoors as kids, we absorbed this reality willy-nilly. Concrete, greyness and sharp light were my first aesthetic experience. I have always been an observer-type of a person so I took in those landscapes and now they live inside me, and I pour them out on the canvas, though not in a direct way.

The future that has grown old – your paintings are 'futuristic' in terms of themes and 'ruined' in terms of form. Do you think that the idea of modernism is still alive?

There were many visionaries among modernists. They wanted to make the world a better place and create better cities, more human friendly. They were looking for new ideas which addressed the needs of contemporary man. They may have been too radical, but when you create something new, it is impossible to avoid mistakes. Functional architecture united with its surroundings was in the centre of their interests. There were many green areas and parks among blocks of flats. I find it missing in today's designs.





PRZERWANA ZIEMIA / THE BROKEN GROUND

technika mieszana na papierze / mixed media on paper

Ł.H.: Czy uważasz, że istnieje konflikt pomiędzy systemem i naturą?

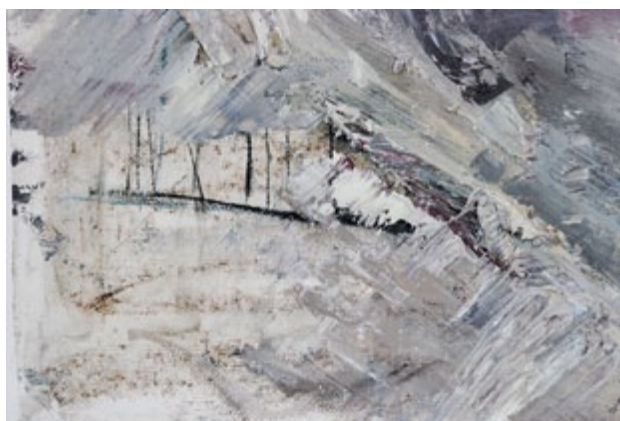
Czy też natura jest częścią systemu?

Na pewno istnieje między nimi konflikt. W moich krajobrazach system jest szary i odnosi się do chaosu i natury, która działa na zasadzie objawiającej się pustki. Taki kontrast może prowadzić do introspekcji i refleksji, i zmierzać w kierunku, gdzie wystarczy go odkryć i potraktować zgodnie z tym, jaki jest.

Ł.H.: Do you think there is a conflict between system and nature?

Or is nature a part of the system?

There is, for sure, a conflict between the two of them. Within my landscapes, the system is grey, referring to chaos and nature functioning like a revealing emptiness. This type of contrast may lead to introspection and reflection, towards a direction where it only needs to be discovered and cared for as it is.



DOTYKOWY / TACTILE

brąz i granit / bronze and granite

K.S.: Do czego odnosi się tytuł twojej pracy?

Dotykowy odnosi się do zagadnienia dotyku. Jest to dotyk troskliwy, dotyk zrodzony z silnych emocji, w pozytywnym znaczeniu tego słowa. Ręka, a szczególnie palce, potrafią wywołać delikatną pieszczotę, ale potrafią także w pełni dominować. W większości wypadków granica między tymi stanami jest bardzo cienka i ludzie nie dostrzegają różnicy.

Czy człowiek może sam jeden przeciwstawić się systemowi?

Pojedynczy głos [sprzeciwu] podniesiony w odpowiednim momencie może wzbudzić inne głosy. Odwaga, aby samemu przeciwstawić się systemowi, może być nagrodzona tym, że inni solidarnie do Ciebie dołączą. Z pewnością nikt sam nie zdoła przeciwstawić się systemowi, ale jego głos może mieć znaczenie.

K.S.: What does the title refer to?

Tactile suggests the idea of touching. It is about the caring touch, the touch born of powerful feelings, in the positive sense of the word. The hand, but especially the fingers, can bring tender caresses, but also dictatorial ones. Most of the times the line between them is very thin and people hardly make a difference.

Can a man stand up alone against the system?

A voice raised at one moment in time can raise other voices as well. The courage to stand up alone against the system is rewarded by the fact that others may join you in solidarity. It is for sure that no one can stand up alone against the system, but it can be a voice that matters.



CZUŁY PUNKT / SOFT SPOT

wieszak, koszula, buty / hanger, shirt, shoes

KOMUNIA / COMMUNION

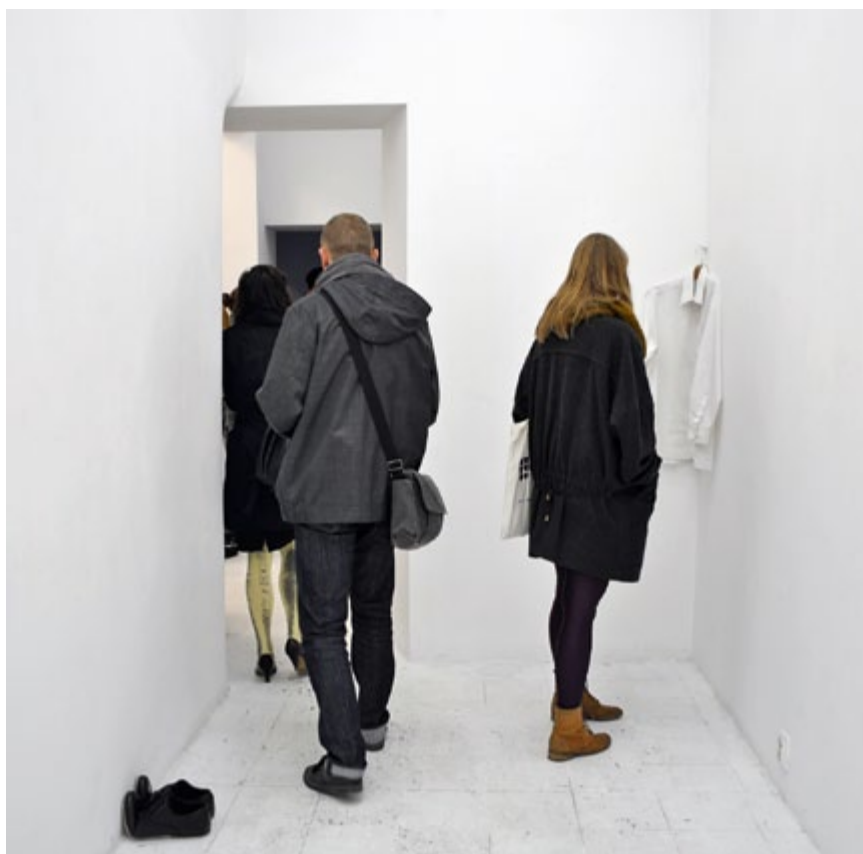
animacja poklatkowa / stop motion, 0'36"

**M.G.: Kim jest bohater twojej opowieści?**

Ofiarą systemu? A tak poważnie, to jest osobą, która musi się przystosować. A to przystosowanie może być niekoniecznie zgodne z jego „anatomią”. Człowiek od zawsze tworzył reguły, które w danym kręgu społecznym decydowały o tym, co mieści się w normach obyczajowych, a co już nie. Dzisiaj, przynajmniej w naszej rzeczywistości geograficznej, mamy coraz więcej swobód obywatelskich, natomiast w sferze organizacji pracy i funkcjonowania w zorganizowanym systemie państwowym już niezupełnie.

M.G.: Who is the character of your story?

Perhaps the victim of the system? But, seriously speaking, it's someone who needs to adapt themselves. This adaptation may not be completely in line with their anatomy. Man has forever set rules which imposed what was the norm and what wasn't in a given social group. Today, at least in our geographical region, we have more and more social freedom, but we're not nearly as free when we think of work organisation or living in an organised state system.



BEZ TYTUŁU / UNTITLED
FORMY W PRZESTRZENI / FORMS IN SPACE

olej na płótnie / oil on canvas

Ł.H.: Daniel Arasse w swoim słynnym *Detalu* przyrównał obraz do maszynerii. Jaki jest twoim zdaniem związek pomiędzy malarstwem a mechanizmem? Czy możemy porównać obraz do maszyny?

Nie zdefiniowałbym obrazów w kategoriach maszyny. [Chociaż prawdą jest, że] malarstwo wymaga szczegółu i bez niego nie może funkcjonować, dokładnie tak samo jak maszyna bez szyn czy narzędzi. Wydaje mi się, że istnieje bliski związek pomiędzy malarstwem a mechanizmem. Detal jest określany w całym układzie poprzez nieistotny szczegół, bez którego jednak całość nie mogłaby funkcjonować, podobnie jak pojedynczy element poza maszyną. W moim malarstwie detal ma duże znaczenie, a jego wartość jest kwestią gustu.

Ł.H.: Daniel Arasse in his famous *Detail* called the image machinery. What do you think is the relation between painting and mechanism? Can we consider a painting as a machine?

I wouldn't define painting as a machine. [Although it's true that] painting requires circumstance of detail and without this cannot function, exactly like a machine without its tracks or tools. I believe that there is a very close relationship between painting and mechanisms. The detail is defined in an assembly through an 'unessential' element, but without it the assembly cannot operate, exactly the same like a piece from a machine. In my painting the detail has a great importance and its value becomes a matter of taste.



**OŚRODKI WŁADZY / CENTRES OF POWER**

ceramika / ceramics

Ł.H.: Dlaczego nie wierzysz politykom?

Polityka daje władzę, która ma potężną siłę deprawującą. Lider osiągający ją, zmienia swoje motywacje. Cele polityczne wiążą się zazwyczaj z własnym ego.

Politycy to cyniczni gracze, kontrolujący własną komunikację niewerbalną. Tworząc prawo, bardzo często sami je omijają, znajdując się poza kontrolą społeczną (immunitet). Władzę zdobywa się grupowo i dzieli w „stadzie”. Rywali „wycina się”, mówiąc, że to dla dobra społecznego i demokracji. To prowadzi do patologii, która jest nie tylko doświadczeniem mojego kraju, ale także całej Europy Środkowej.

Dlatego nie lubię polityków.

L.H.: Why do you say you don't believe politicians?

Politics gives people power which can deprave and corrupt them. Leaders who have power change their motivations. Their political goals are connected to their ego.

Politicians are cynical players who control their own non-verbal communication. They make new laws but they often break the law and take advantage of the fact that they are beyond social control (immunity). Power is won by group effort and then it is shared among group members. When opponents are eliminated we hear that it's for the social good and democracy. This situation produces pathology, which afflicts not only my country but all Central Europe.

This is why I don't like politicians.

„AUTOPERCEPCJE” / ‘SELF-PERCEPTIONS’

druk cyfrowy / digital print

K.S.: Czy rekwizyty, które używasz do portretów, podobnie jak przenikające się warstwy zdjęć, to kamuflaż, czy przeciwnie – dopełnienie autopercepcji?

Manipulacje w obrazie jak i rekwizyty to forma maski materialnej, czyli kamuflażu, chroniącego przed negatywnym oddziaływaniem otoczenia. Maski ma spowodować dopasowanie się do otoczenia i wyeksponowanie pożądanych cech. Jednak użycie maski materialnej w moich autoportretach, zresztą w portretach też, obnażyło istnienie masek niematerialnych, czyli ról, w które się wcielam, a do czego czuję się zmuszany przez otoczenie. Dlatego te kreacje określiłbym raczej mianem mimikry, która lepiej podkreśla dopełniający charakter „maskarady” w moich autopercepcjach.

Co odróżnia „Autopercepcje” od autoportretów?

W zasadzie każdy autoportret jest autopercepcją, jednak to drugie pojęcie zwraca szczególną uwagę na warstwę niematerialną i na to, co kryje się pod maską. Łącząc autoportrety sprzed 25 lat z rejestracjami wykonanymi współcześnie, chciałem pokazać siebie z przeszłości i teraźniejszości, podkreślając aspekt psychologiczny i jego ciągłość. Obnażyło to w części moje *psyche* oraz moje spojrzenie na siebie, moją autopercepcję. Opisuje mnie to też jako działacza na rzecz przestrzegania prawa przez funkcjonariuszy organów ścigania. Podczas tych działań muszę wcielać się w wiele ról i pomimo prawnego działania sam postrzegam się jako wirus, błąd systemu.

K.S.: Are the props that you use in your portraits, in a similar way to the layers that blend with one another, a kind of camouflage, or on the contrary, do they complement self-perception?

Image manipulations and props are a kind of a physical mask, or camouflage, which protects its wearer against the negative influence of his/her surroundings. The role of the mask is to help the wearer fit in and show off certain traits. However, the use of a physical mask in my self-portraits, and in my portraits too, exposes the existence of invisible masks, i.e. roles I play, which are forced on me by my surroundings. Therefore, I'd rather call what I do mimicry, which is a better word to convey a complementary character of the masquerade in my self-perceptions.

What's the difference between 'Self-perceptions' and self-portraits?

I think that every self-portrait is a self-perception, but the latter term emphasises that which is invisible and lies behind the mask. Combining my self-portraits which date back 25 years and those made quite recently, I wanted to show me from the past and me today, stressing the psychological aspect and its continuity. It exposes to some extent my psyche and how I see myself, my self-perception. It also portrays me as an activist fighting for law obedience among police officers. What I do forces me to step into many different roles and I think of myself as a virus or system error even though I act within the law.



Każda baśń zaczyna się od momentu, w którym historia nagle toczy się nie tak, jak powinna. Coś minimalnie się zmienia w stosunku do pierwotnego założenia. Zostają nagle otwarte drzwi, które powinny zostać zamknięte. Bohater ma pozostać na miejscu, a wychodzi. Ma nie dotykać, a jednak wysuwa rękę. Powinien czegoś nie zjadać, a kosztuje. Zwykle jednak te zapowiadające się czarno scenariusze kończą się premianą bohaterów. Po licznych, czasem dramatycznych doświadczeniach, na końcu przychodzi dobrostan, który nie byłby możliwy bez początkowej niesubordynacji, złamania zakazu, przekroczenia *tabu*. Wszystko zatem zaczyna się od przekornego gestu, w ramach którego szuka się i znajduje lukę w systemie, szczelinę, od której można rozpocząć proces jego destrukcji.

Błąd Systemu brzmi krzepiąco. System jest przecież z natury uporządkowany, a nawet rygorystyczny, opresyjny dla składających się na niego elementów, które więzi w swoich ramach. A więc to, co go podważa, rozsadza od środka, jawi się jako orzeźwiające. Wystąpienie błędu, jak nagły rozbłysk promieni Roentgena, prześwieśla jego struktury, w jednym rozbłysku mapuje kształt i wewnętrzne podziały. Daje wiedzę o tym, co jako pozornie idealnie działająca maszyna wydawało się zbyt ogromne, żeby dało się nazwać i określić czy w końcu przezwyciężyć.

Na podobnych zasadach artyści zaproszeni do wystawy na różne sposoby obrazują przesunięcia w obrębie systemu. Podejrzliwie przyglądają się różnie rozumianym porządkom, zwracają się w stronę ciała, społeczeństwa, percepcji, realności. Bez względu na środki wyrazu i tematy to, co ich łączy, to wejście w rolę lekarzy, uzdrawiających to, co skostniałe i wynaturzone. W obrębie kolejnych obiektów, obrazów, wideo, performances przecinają nabrzmiałe wrzody narosłe w zbiorowej wyobraźni. Wpuszczają powietrze, wietrząc podwaliny systemu. Spora grupa artystów obecnych na wystawie czyni to na obszarze geometrii, powracając do zagadnień zdewastowanego modernizmu jako niebezpiecznej totalizującej utopii. Zauważana jest w tym kontekście gorączkowa fascynacja procesami rozpadu formy. Występująca w obrębie prac obsesja pęknięcia, starzenia się architektury zdaje się dawać wyraz tęsknotom współczesnej wyobraźni, spragnionej gwałtownych katastrof, realnej przemocy i malowniczych obrazów zniszczenia. Stykamy się ze zwrotem w stronę rozpadu w dobie uładzenia, kontroli, powszechnej estetyzacji i obsesji perfekcyjnego projektowania otoczenia i ciała, pragnieniem mocnych bezpośrednich doznań estetycznych, w których człowiek na powrót może odczuć własną, zapomnianą kruchość i delikatność.

Every tale begins the same: the plot suddenly takes a turn it should not take. Something slightly changes and diverges from the plan. The door that should be closed suddenly opens. The protagonist ought to stay in, but instead she ventures out. She is not supposed to touch, and yet she extends her hand. She should not eat, but she takes a bite. Usually, these ill-boding moves result in a dramatic change of the protagonist. After numerous and often dramatic events there comes a well-being which would not be possible without the preceding disobedience, defiance and taboo-breaking. Everything starts with a wilful act, consisting of searching and finding a gap in the system, a crack from which one can begin to destroy it.

System Error sounds reassuring. By definition a system is ordered, even rigorous, and oppressive for its constituent elements that are trapped in it. Therefore, anything that defies, and bursts the system from within, is perceived as refreshing. An error is like a sudden flash of X-rays exposing the structure of the system and in one instant mapping its shape and inner divisions. An error gives us crucial information about something that seemed to be a very fine working machine, too big to name, define and overcome.

Similarly, the artists invited to take part in this exhibition depict in various ways the shifts within the system. They view with suspicion different kinds of orders and turn towards the body, society, perception, and reality. Despite different styles and instruments, they all assume the role of a doctor who heals that which is stiff and perverse. In their sculptures, paintings, videos and performances the artists cut swollen ulcers which have developed in our collective imagination. They let in some air and air system foundations. A large group of artists in this exhibition do this in the field of geometry, picking up the problem of devastated modernism seen as a dangerous and totalitarian utopia. We can observe here a great fascination with the process of destruction. Many works show the artists' obsession with cracks and ageing architecture, which seems to express a contemporary longing for uncontrollable disasters, violence and picturesque images of destruction. We witness a turn towards devastation in a time of orderliness, control, widespread aesthetisation and obsessive perfectionism in designing one's surroundings and one's body, and a desire for strong and direct aesthetic experiences which evoke in us the feeling of our forgotten fragility and delicacy.

Odpowiedzią na tę tęsknotę wydają się szczególnie prace Anny Kołodziejczyk. Obrazy przypominające fragmenty dziecięcej wydzieranki, poszarpane formy, przypominające potargane kawałki papieru, zerwanego bądź zdrapanego w brutalnym, ikonoklastycznym geście.

Osobną grupą są prace artystów rozważających błąd z perspektywy medycznej i naukowej. Wcielają się oni w rolę zaniepokojonych badaczy, wykrywających uchybienie precyzyjnie działającego systemu. Przypominają postaci stereotypowych naukowców z hollywoodzkich superprodukcji, którzy w zaciszu swojego sterylnego laboratorium ze zgrozą przeglądają stosy papierów z wynikami, wpatrują się w monitory, podnoszą z niedowierzaniem głowy znad mikroskopów i innych przyrządów. Ich prace zdają się obrazować moment, w którym podobnie jak w filmach kadr przenosi się z postaci badacza na twarz jego słuchacza, któremu objawione zostaje mroczne odkrycie o nieszczelności systemu. Tym samym widz poznaje naturę tego odtajnionego fenomenu, który jak każde odstępstwo może mieć katastrofalne skutki dla rzeczywistości przedstawionej.

Roland Grabowski przedstawia atlas form znajdujących się w stanie kiełkowania. Na jego obrazach, niczym preparaty na laboratoryjnym szkiełku, wylęgają się kolejne organizmy – anomalie. Alexandra Mureșan w pracy zatytułowanej *YZ – AB 001* zapowiada serię eksperymentów, których owocem są szklane obiekty, obrazujące włókno szklane, podstawowy moduł wirtualnej komunikacji. Jej segmenty przybierają jednak zmutowany kształt, wydają się atakowane przez jakąś niezidentyfikowaną chorobę czy zarazę. Końcówki przewodu są pokryte formami przypominającymi glony czy mchy, które porastają coraz większe połacie sieci, sabotując jej działanie. Mureșan wieszczy w ten sposób nieuchronną przerwę w dostawie najcenniejszego elementu rzeczywistości, informacji.

Praca *Granice ruchu* Jakuba Jernarczika rozpatruje błąd na kanwie percepcji, ukazując ograniczenia na drodze poznania. Pokazuje trzy okręgi, na których rozmieszczone są punkty. Pozornie wydaje się, że porusza się tylko punkt na okręgu środkowym, zaś punkty na zewnętrznych okręgach są nieruchome. Rzeczywistość jest jednak bardziej skomplikowana. Okazuje się, że nie potrafimy postrzegać ruchów o dowolnej prędkości – ani zbyt wolnych ani zbyt szybkich. Percepcja ruchu polega na rejestrowaniu pojedynczych nieruchomych klatek (tak jak w filmie) i wyciąganiu wniosków z ich następstwa. Jeśli ruch jest szybszy niż nasza możliwość rejestrowania pojedynczych klatek, to zaczynają pojawiać się błędy rozpoznania. W tym szczególnym przypadku za każdym razem, gdy nasze oko rejestruje obraz (około 50 razy na sekundę), punkt zdąży wykonać pełen obrót; zatem widzimy go zawsze w tym samym miejscu i mamy wrażenie, że się nie porusza.

Inaczej błędy systemu interpretują w ramach swoich prac artystki, które rozpisują ten temat na kanwie cielesności.

Karolina Freino wykorzystuje możliwości manipulacji ruchem na płaszczyźnie medium wideo. W jej pracy, poprzez system internetowych kamer, można było

The answer to this longing is visible in Anna Kołodziejczyk's works. Her paintings bring to mind a child's torn paper pictures; her jagged forms resemble irregular pieces of paper, torn or scraped in a brutal iconoclastic gesture.

Another group of artists contemplate error from a medical and scientific perspective. They impersonate concerned scientists who have just discovered a flaw in the fine working system. They remind us of stereotypical scientists in Hollywood films who, tucked away in their sterile labs, examine with horror a pile of test results, look intently at their computer screens, or raise their heads with disbelief from the microscope or some other instrument. The artists' works seem to capture the moment in which, just like in films, the camera moves from the scientist to his interlocutor, who has just been told the dark discovery that there is a fault in the system. Simultaneously, the viewer learns the nature of this declassified secret, which, like every irregularity, may have disastrous consequences for the portrayed reality.

Roland Grabowski presents the atlas of forms in their budding state. New organisms hatch in his paintings like specimens on microscope slides – anomalous ones. Alexandra Mureșan in her work entitled *YZ – AB 001* performs a series of experiments which result in glass forms resembling optical fibres – the basic module of virtual communication. Their segments, however, are mutated as if they were infected with an unknown illness or plague. The endings of the fibres are covered in what looks like algae or moss, spreading over a large area of the network and sabotaging its functioning. In this way Mureșan prophesies an inevitable break in the supply of today's most valuable product – information.

Jakub Jernajczyk's work, entitled *Limits of Movement* analyses error from the point of view of perception, revealing our limits of cognition. It features three circles with three points placed on their circumferences. It looks like the only moving point is the one rotating on the circle in the middle, the other points seem motionless. The reality is more complicated, though. The truth is we cannot perceive movement if it is too slow or too fast. Our perception of movement consists in registering individual still frames (just like in film) and drawing conclusions from their sequence. If a movement is faster than our ability to register individual frames, we encounter flaws of recognition. In the case of Jernajczyk's work, every time our eyes register the image (approximately 50 times per second), the point has already performed a whole rotation, so we always see it in exactly the same place and assume that it does not move at all.

A different approach to system errors is taken by those artists who interpret it in the field of carnality.

Karolina Freino uses the possibilities of motion manipulation in the video medium. In her work she has made use of internet cameras which film one of the squares in Belgrade and let Internet users watch the monotonous traffic of random passers-by. Freino decided to infect this space of unpunished peeking and she toyed with

śledzić jeden z placów Belgradu, przyglądać się monotonnemu ruchowi przypadkowych przechodniów. Freino postanowiła zawirusować tę przestrzeń bezkarnego podglądania. Pograć ze znaczeniem widzenia w aparacie władzy opartym na praktykach nieustannego kontrolowania. Przez kilka godzin przechadzała się po placu tak, żeby być w zasięgu widzenia kamer internetowych, czyniła to jednak w dość specyficzny sposób. Chodziła do tyłu, w zwolnionym tempie bądź zastygała w pełnym bezruchu na zasadzie pauzy. Dublując techniki manipulacji obrazem charakterystyczne dla medium wideo, wprowadzała w bezpieczny obraz monitorowany przez znudzonych internautów pewne zaburzenia, dysonansy, przesunięcia. W ten sposób niejako zakomunikowała podglądaczom, że sami są kontrolowani, że ich spojrzenia skierowane na plac nie pozostają do końca anonimowe. Że oni sami też mogą być obserwowani w momencie, w którym podglądają. Że spektakl rozgrywający się na placu został przez kogoś zaplanowany specjalnie dla ich oczu, stając się złowieszcym kodem: „wiem, że tam jesteś i patrzysz”.

Przekonaniem o mocy i kontroli chwije również Karina Marusińska, która w pracy zatytułowanej *Chcę być słaba, chcę być krucha jak porcelana* rzuca talerzami o ścianę. Wykorzystuje archetypiczny gest kobiecej frustracji i wściekłości. Stany bezsilności, w których jedynym rozwiązaniem jest niszczenie tak błahych przedmiotów, jak znajdująca się pod ręką zastawa, daje wyraz poczuciu słabości, która nie może zostać wyrażona w inny, bardziej znaczący sposób. Brak wpływu na rzeczywistość ogranicza się do chwilowego rozładowania napięcia w banalnej destrukcji. Jednocześnie gest buntu, odnaleziony w niszczeniu pięknych, delikatnych przedmiotów, wydaje się mieć w sobie szczególną siłę. Słabość może przez to choć na moment objawić się w pełni, przemówić w dźwięku tłuczonej porcelany. Dać wyraz tłumionej agresji. Wcześniejsze prace Kariny Marusińskiej, recyklingowane odpady z produkcji porcelanowych naczyń, różnego rodzaju „ogryzki i uszczerby”, również bazowały na tym co odrzucone, nie pasujące do upragnionego modelu idealnego. Były niechcianymi odpadami ze świata doskonałości, odmieńcami i intruzami, które stawały się cenne przez samo zwrócenie na nie uwagi. Wadliwość i kruchość wydają się tu pojęciami bardziej pożądanymi od wytrzymałości. Proces rzucania jest tu rodzajem terapii. Jak mówi Karina Marusińska: „Paradoks polega na tym, że siła i wytrzymałość to cechy zwykle pożądane i podziwiane, coś, do czego często się dąży, czego się uczy. Czasem jednak to «dobrodziejstwo» czy też umiejętność bywa zmorą, zasłoną, pancerzem, przez który trudno jest przebić się komukolwiek z zewnątrz, i wtedy trzeba uczyć się bezsiły”. Czy dla równowagi nie dążymy do tego, żeby zetknąć się z tym, co rozbite, nieudane, zniszczone, nieułożone.

Wątek złowrogiego modelu idealnego, sztancy, która tłoczy kolejne klony, wykorzystuje w swoich działaniach Karolina Szymanowska. Bazując na zabiegach przycinania, formowania i obsesyjnej pielęgnacji, artystka w swoich pracach często pokazuje procesy formowania idealnego obywatela. Snując opowieść o pięknie i porządku, wpisuje w nie zwykle agresję i przemoc. Jakiś czas temu przygotowywała inspirowane biżuterią „obiekty-pułapki”. Kokardkę, która niespodziewanie zaciska się na szyi swojego użytkownika jak pętla. Koszulę z ukrytą igłą wbija w kołnierzyk, biżuterię, która jest narzędziem tortur, pełną igiełek, cierni i pułapek czyhających

the idea of watching in the government system based on the practice of constant control. For a few hours she walked around the square in plain sight of the internet cameras, but she did it in a peculiar way. She walked backwards, or very slowly, or she completely froze mimicking the freeze function. She imitated motion manipulation functions typical of the video medium, and introduced some distortions, dissonance and shifts in the safe image monitored by bored Internet users. In this way she communicated to those who peek that they are controlled too, that their gazes fixed on the square are not completely anonymous, that they too can be watched while they are watching. She wanted them to realize that the show on the square was meant especially for their eyes in order to send them a message ‘I know you are there watching’.

Our trust in strength and control is shaken by Karina Marusińska, who is throwing dishes at the wall, in her work entitled *I'd like to be weak, fragile like porcelain*. The artist uses the archetypal gesture of female frustration and anger. The feeling of helplessness for which the only solution seems to be the destruction of unimportant items, such as a set of dishes, is an expression of weakness which cannot be manifested in any other, more significant way. Our inability to control our reality is limited to a temporary release of tension in this banal act of destruction. Simultaneously, it is a gesture of protest, expressed by the destruction of beautiful and fragile items, and it seems to be quite powerful. For a brief moment weakness can fully show itself and speak in the sound of breaking porcelain, as well as vent repressed anger. Karina Marusińska's previous works – recycled refuse from the porcelain dishes manufacturing process, various bits and pieces – also stemmed from that which is rejected and different from the desired ideal model. They were unwanted rubbish from the perfect world, misfits and intruders that regained their value because someone noticed them. Imperfection and fragility seem preferable to durability. Throwing dishes is a kind of therapy. The artist says: ‘The paradox is that strength and stamina are usually considered to be desirable and admired traits, everybody wants to have them or learn them. Sometimes, however, this great good or skill turns into a nightmare, a cover, a carapace, which doesn't let others get to us, and this is when we need to learn to be helpless’. Perhaps we seek balance in our attempt to meet that which is broken, failed, destroyed and unkempt.

The theme of a menacing ideal model, a die churning out its clones, is featured in Karolina Szymanowska's works. The artist often shows the processes of forming a perfect citizen by means of cutting, shaping or obsessive maintenance. Her tales of beauty and order usually contain an element of aggression and violence. Some time ago she made a series of objects-traps inspired by jewellery. A bow which suddenly tightens like a noose on the neck of its wearer. A shirt with a needle stuck in its collar. Jewellery which is an instrument of torture, fraught with pins, thorns and traps ready to catch the hands and necks of their wearers. The artist used small jewellery objects to depict a system whose cogs crush and shape the human body. This time she presents a smart, white shirt, ironed stiff into a 90-degree angle, and a pair of shoes pressed against the wall so that their toes are bent at a right angle. It looks as though the body of the person who has just

na dłonie i szyje użytkowników. Za pomocą drobnych jubilerskich obiektów obrazowała miażdżące tryby systemu formującego ciało. Tym razem prezentuje białą, odświętną koszulę zaprasowaną na sztywno, pod kątem 90 stopni, i buty podsunięte pod ścianę, tak że noski mają załamanie 90 stopni. Jakby ciało tego, kto zdjął te „ubrania-kurioza”, pod wpływem nieznanej siły dostosowało się trwale do geometrii powieszenia. Zastygłe i przyklejone do opresyjnej przestrzeni ubrania zgubiły po drodze ciało swojego dawnego użytkownika, albo wręcz przeciwnie czekają na przyszłego nosiciela, nieświadomego czyhających na niego niebezpieczeństw – normy i obowiązku. Na towarzyszącym tym obiektom filmie wideo widzimy fotografię komunijną, w której od czasu do czasu poruszają się sztywne wstążeczki na ubraniach ustawionych w równych szeregach dzieci, zastygłych w bezruchu, przypominających pomniki albo *zombie*, smutnych, poważnych i grzecznych. Świadomych doniosłości i powagi momentu, w którym robione jest komunijne zdjęcie – pamiątka na całe życie. Jedynymi znamionami życia są podmuchy wiatru, które rozwiewają wstążki, unoszące się figlarnie w obrębie zastygłej struktury kadru.

Podobne napięcie pomiędzy kunsztownością, precyzją wykonania a agresywnym przekazem znajdziemy w pracy autorstwa Marii Sicoie, która przygotowała rzeźbę przypominającą nagrobek. Instalację złożoną z błyszczących, wykonanych z brązu, form kopiujących kształt palców, które wyciągają się w górę w ciekawskim geście dotykania. Artystka odtworzyła w ten sposób z jednej strony gest św. Tomasza, który nie chciał uwierzyć zanim nie zanurzył palca w ranie Jezusa, z drugiej – śpiącej królowny w inicjacyjnym rytuale: zbliżającej nieuchronnie palec w stronę złowrogiego wrzeciona. To właśnie dotyk sytuowany na samym dole hierarchii zmysłów obowiązującej w kulturze Zachodniej, łączony z seksualnością i regresywnymi tendencjami, oznaczał złamanie *tabu*. Był sygnałem o przekroczeniu świętego zakazu zachowania dystansu. Niósł w sobie niebezpieczeństwo zbyt wielkiej bliskości, które mogło grozić zabrudzeniem podmiotu dotykającego przed przedmiot, który był obiektem dotykania. Palce poustawiane równo w szeregach, na poziomej, gładkiej płycie, wydają się być wyprężone w nienaturalnym, niemal agresywnym geście, jakby ktoś ledwie przed chwilą odciął je od reszty dłoni, być może za karę, za to, że pragnęły dotknąć, żeby sprawdzić, przekonać się na własnej skórze. Wydają się być jeszcze wyprężone, pełne sił i energii, wyciągają się ostro w górę, w ostatnim geście poprzedzającym bezruch.

Błąd systemu według Ionela Mihai to niedokończone postaci uwite z gałęzi, końcówki rozwiane przez krzaki, koślawe twory natury, która u zarania zawsze jest harmonią i doskonałością. Stopienie zaplanowanych precyzyjnie form rzeźbiarskich z surową materią gałęzi zapoczątkowuje w tym kontekście opowieść o hybrydzie, która zawsze zwraca się przeciwko swojemu twórcy, próbując wejść w jego kompetencje, przekornie sama się dokańczając. Narażona jest tym samym na błędy, niedoskonałości, wypaczenia.

Figura przekraczającej porządku hybrydy pojawia się również w rzeźbach Anny Bujak, która ze stali wygina kształty będące połączeniem sylwetek ludzkich i zwierzęcych. Widzimy je w momencie przyklęknięcia. Są zgięte, jakby przytłoczone

taken off these curious items of clothing adapted to the geometry of the room as if by some unknown force. Frozen and stuck to the oppressive space the clothes have lost the body of their former user in the process, or, perhaps, they are waiting for a new wearer, someone who has not yet realized the lurking danger of rules and duties. The video accompanying the objects shows a first communion photo in which from time to time we notice the movement of stiff ribbons pinned on the clothes of a group of children aligned in a few straight rows. The children are motionless, resembling statues or zombies, sad, serious and well-behaved. They are aware of the seriousness and significance of the situation; the photo taken at that moment is going to be a keepsake for life. The only hint of life are the gusts of wind which playfully move and pick up the ribbons in the frozen structure of the still photo.

A similar tension between elegance, precise execution and an aggressive message is visible in the work of Maria Sicoie, who made a sculpture resembling a tomb. Her installation is made of shiny, bronze forms in the shape of fingers stretched upwards in a gesture of inquisitive touch. On the one hand, the artist recreated the gesture of St Thomas, who had refused to believe until he put his finger into Jesus's wound. On the other hand, it is a gesture of Sleeping Beauty in the rite of initiation, when her finger approaches an ominous spindle. Touch in Western culture, situated at the bottom of the sensory hierarchy, and often associated with sexuality and regressive tendencies, meant the breaking of a taboo. It was a sign that a sacred command to keep one's distance had been disobeyed. It involved the danger of getting too close, which threatened to sully the subject who did the touching by the object which was touched. The fingers neatly arranged in rows on the flat and smooth surface are stiffened in an unnatural, almost aggressive gesture, as if they have just been severed from the hand, perhaps as punishment for wanting to touch, test, learn for themselves. They still look tense, strong and full of energy, and they reach upwards in the last gesture before they finally become completely still.

Ionel Mihai represents a system error by means of unfinished figures made of plaited twigs, with their tops undone and resembling dishevelled bushes; crooked creations of nature which is always harmonious and perfect in the beginning. The blending of the precisely designed sculptural forms with the raw mass of tangled twigs is a tale of a hybrid that always turns against its creator, trying to challenge his competence and finish itself. As a result it invites mistakes, imperfections and distortions.

We find other hybrids transgressing order in the sculptures of Anna Bujak, who bends steel into forms that combine a human and an animal figure. They are shown at the moment of kneeling. They stoop as if burdened by their own weight, distorted and weak. This deconstruction of the vertical position, which is a symbol of domination and strength, is an attempt to draw an equation mark between human and animal suffering, to recognise their correspondence by means of an archetypal pose of losing strength and staggering.

własnym ciężarem, pokrzywione i osłabione. Dekonstrukcja wertykalnej postawy, znaku dominacji i siły, jest tu próbą zrównania cierpienia człowieka i zwierzęcia. Postawienia pomiędzy nimi znaku równości w archetypicznej pozie słabnięcia i stania się.

Z innej strony do tematu błędu systemu podchodzą Piotr Kmita i Łukasz Paluch. Fascynacja przemocą i siłą wyraża się w przypadku ich działań w operowaniu kodami historii, oddziałującymi na zbiorową wyobraźnię.

Odbiorcy pracy Piotra Kmita natrafiają na niewielkie czarne obrazy. Od łatwego rozszyfrowania ich treści oddziela widza biała linia wyznaczająca granicę odległości, na którą można przybliżyć się do dzieła. Tylko najbardziej dociekliwi odbiorcy, próbując przeniknąć zamysł artysty, eksperymentują z różnymi kątami patrzenia na obrazki, które dopiero oglądane z pozycji klęczącej objawiają swoją przerażającą naturę. Okazują się być portretami największych zbrodniarzy w historii. Tytuł pracy 138000000 określa przybliżoną sumę ofiar pięciu najbardziej krwawych tyranów nie tak bardzo odległej historii. Jak mówi artysta: „Za tą przerażającą wielką liczbą kryje się dramat. Skala potworności jest tak duża, że trudno jest ogarnąć ją umysłem. Pozostaje tylko pozbawiona uczuć, sucha statystyka”. Zło przybierające formę postaci z portretów objawia się zatem dopiero w momencie przyklękania, jako znaku słabości tego, który klęka, w nabożnym geście patrząc z dołu na twarz zbrodniarza. Wymuszony strukturą pracy sposób spoglądania z pozycji na klęczkach przypomina o funkcjonowaniu mechanizmów propagandy. Artysta dodaje: „Fascynacja silną osobowością przywódcy przekształca się niezauważalnie w rodzaj kultu, którego ofiarami stają się sami wyznawcy. Pomimo cierpień i upokorzeń bezwarunkowa wiara pozostaje, nieczuła na racjonalne argumenty”. Jest podsycana przez charyzmatyczną postać wodza – nadczłowieka i staje się obietnicą upragnionej mocy i siły dla wszystkich słabych i zagubionych.

Łukasz Paluch na wystawie prezentuje zmaterializowane marzenie każdego fana westernów, pistolet ukryty w *Biblii*. Tajemniczy schowek na broń w zbezczeszczonej Świętej Księdze, która miała służyć do tego, by nieść w świat dobro i pokój, często sama stawając się powodem do bratobójczych walk, fanatycznej opresji i przymusu, przybiera znamiona dekonstrukcji historii, w której wartości zostają odwrócone i wyprane z początkowych znaczeń.

„Człowiek jest tylko bażantem na tym świecie” – napisze Herta Müller. I dalej: „Przesiadaliśmy razem przy stole, ale strach tkwił w każdej z naszych głów osobno, tak jak przynosisiliśmy go na te spotkania. Śmialiśmy się często, żeby go ukryć przed sobą nawzajem. Ale strach łatwo się wymyka. Ledwo człowiek opamiętuje twarz, już wkrada się w głos. Jeśli uda się twarz i głos wziąć w garść jak coś obumarłego, strach prześlizguje się przez palce”. Twórczość tej rumuńskiej pisarki, która na własnej skórze doświadczyła totalitaryzmu Nicolae Ceaușescu, wydaje się doskonałym kluczem do rozpracowania wystawy *Błąd Systemu*, zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym. Pod każdym zdaniem jej prozy, jak w większości dzieł obecnych na wystawie, pulsuje niepokój i chęć zmiany. Zaproszeni artyści za

A different approach to error is adopted by Piotr Kmita and Łukasz Paluch. In order to express fascination with violence and strength they employ various codes of history which stimulate collective imagination.

The viewers of Piotr Kmita's works will see a few rather small black pictures but will be prevented from deciphering their meaning by a white line on the floor that marks the minimum viewing distance. A determined viewer will try to decode the artist's idea and experiment with different viewing angles. Only when he/she kneels down will the pictures reveal their shocking nature, as they turn out to be the portraits of the greatest tyrants the world has known. The title of the work, 138000000, is an estimated number of the victims of the five most bloodthirsty tyrants in recent history. The artist says: 'Behind this large number lies a human tragedy which is beyond our grasp. The magnitude of atrocities is too great to imagine. All we're left with are the raw, emotionless statistics'. Evil, personified by the five men in the pictures, shows itself only when we kneel down, which is a sign of weakness of those on their knees who assume this devotional position to look up at the tyrants' faces. The viewing position required by Kmita's work reminds us of how propaganda works. The artist adds: 'Fascination with the dictator's strong personality gradually turns into a mindless cult, whose victims are worshippers themselves. Despite pain and humiliation, the unconditional faith remains heedless of any rational arguments'. It is fuelled by the charismatic personality of their superhuman leader, and becomes a promise of power and strength craved by all those who are weak and lost.

Łukasz Paluch presents a work which materialises a dream of every western film fan – a pistol hidden in the Bible. Hiding a gun in the Holy Book, which was meant to communicate goodness and peace to the world but instead has often been a cause of killing, fanatical oppression and coercion, can be classed as an act of deconstructing history, where some values are perverted into their opposites and stripped of their initial meaning.

Herta Müller wrote that 'Man is nothing but a pheasant in the world', and she also wrote: 'We sat together at a table, but our fear stayed locked within each of our heads, just as we'd brought it to our meetings. We laughed a lot, to hide it from each other. But fear always finds an outlet. If you control your face, it slips into your voice. If you manage to keep a grip on your face and your voice, as if they were dead wood, it will slip out through your fingers'. This Romanian writer directly experienced Nicolae Ceaușescu's totalitarian system, and her literature is a perfect key in understanding the *System Error* exhibition, both in terms of its form and content. Every sentence written by her, similar to the majority of the works on show, is filled with anxiety and a wish for change. The artists invited to this exhibition use the same oneiric and subtle means of expression like the voice from her novels, and tell about the attempts to overcome the system and escape from its structure. In a simple and surreal way, where everything can be presented in the form of a rhyme, a lullaby, or a violent game, the artists express their often painful rites of passage which they want to face as adults: 'She doesn't realise she's alive

pomocą równie onirycznych i subtelnych środków jak głos z jej książek opowiadają o próbach przekroczenia systemu, wymknięciu się jego strukturze. W ramach pozor- nie infantylnej, odrealnionej konwencji, w której wszystko może być wyliczanką, kołysanką czy drapieżną zabawą, dają wyraz często bardzo bolesnym prywatnym rytuałom przejścia, do których chcą dojrzeć: „Nie wie, że żyje i że musi się zaśpiewać na śmierć. Nie przyjdzie do niej żadna choroba, która by jej pomogła w umieraniu”. Ciało, architektura, otoczenie i poszczególne zdarzenia przenikają się tam ze sobą jak w gigantycznej hybrydzie, tworząc jedną całość, bezkształtną mieszaninę, w której nie można odróżnić poszczególnych elementów. Panuje tu permanentny mrok, zamazywanie moralnych granic, przemoc, zdrada i walka o przetrwanie. Bohaterowie jej książek żyją w ciągłym strachu przed systemem, z którym walka jest z góry ska- zana na przegraną. Brutalne i surrealne jednocześnie składają się na nieoczywistą krytykę władzy, wszelkiej dominującej zasady i normy. „Dzieci nie powiedzą jednego zdania bez słowa musieć. Muszę, musisz, musimy. Nawet kiedy są dumne, mówią: Mama musiała kupić mi nowe buty. I to się zgadza. Ze mną jest tak samo: Muszę co noc zadawać sobie pytanie, czy nadejdzie dzień”¹.

Sztuka jako nośnik anarchii z natury sytuuje się poza prawem, w abstrakcyjnej przestrzeni czystej wolności. Dlatego eksplorowanie pojęcia błędu jako punktu zapalnego wydaje się być jej naturalnym i podstawowym powołaniem. Jak w dobrej baśni wszelka nadzieja musi tu najpierw zostać odebrana. Musi pojawić się słabość, rozpad i wstręt, z którym trzeba się zmierzyć, zaglądając w otchłań zła i własnego strachu, by nadeszła wyczekiwana zmiana. Sztuka stawiałaby się w tym kontekście miejscem zaprogramowanej niewygody, obszarem prywatnych obrzędów przejścia, wyrazem nieuchronnej konieczności zanurzenia się w ciemnościach, błocie i brudzie, procesów niezbędnych po to, żeby na końcu móc wreszcie sięgnąć po upragnioną nową, czystą skórę. Tylko jak w prozie Herty Müller radykalne zapomnienie tego „procesu oczyszczania” okazuje się niemożliwe.

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z książki: H. Müller, *Sercątko*, Wołowiec 2003.

and that she'll have to sing herself to death. No illness will come to help her die'. Body, architecture, one's surroundings and specific events blend with one another as if they were in a gigantic hybrid, and produce one formless mixture in which it is impossible to discern individual ingredients. It is a place of permanent dark- ness, of erasing moral boundaries, of violence, betrayal, and fighting for survival. Characters from Herta Müller's novels live in constant fear of the system, know- ing that the fight with the system is doomed to failure. Violent and surreal, they become an indirect criticism of the government, but also of any oppressive rules and standards. 'The children can't say a single sentence without "have to". I have to, you have to, we have to. Even when there's something they're proud of, they say: My mother had to buy me new shoes. It's the same for me. I have to ask myself every night whether tomorrow will ever come'¹.

Art is a carrier of anarchy, so by definition it places itself outside the law, in an abstract space of pure freedom. Therefore for art to explore the theme of error as a flashpoint is something natural, like a calling. In every good story all the hope must first be taken away. There must be weakness, collapse and disgust which have to be faced by looking into the abyss of evil and one's own fear before a change can come. In this context art lies beyond one's comfort zone, and is a place of private rites of passage, an expression of an inevitable necessity to submerge oneself in darkness, mud and dirt, which is a vital process before one can put on a coveted new and clean skin. However, just like in Herta Müller's literature this cleansing process is impossible to ever forget.

¹ All the quotes were taken from Herta Müller's novel 'The land of Green Plums', Northwestern University Press, 1998.

ARTYŚCI / ARTISTS

➤ 18 **Adam Abel.** Artysta multimedialny, zajmuje się rzeźbą w tworzywie ceramicznym, animacją i sztuką wideo. Prowadzi Pracownię Działań Intermedialnych na Wydziale Ceramiki i Szkła we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 2000 roku jako artysta wizytujący pracował na uniwersytecie w Akron (Myers School of Art), w stanie Ohio w USA. W latach 2005–2006 tworzył w Korei Południowej, gdzie objął stanowisko profesora na Wydziale Ceramiki Uniwersytetu Kyung Hee. Jego prace znajdują się w krajowych i międzynarodowych kolekcjach sztuki współczesnej.

Adam Abel. Multimedia artist. Sculpts in ceramic material. Interested in animation and video art. Runs a Studio of Intermedia Activities in the Faculty of Ceramics and Glass at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. In 2000 worked as a visiting artist in Myers School of Art (The University of Akron), Ohio, the United States. Between 2005 and 2006 worked in South Korea where he held a position of Professor in the Faculty of Ceramics at the Kyung Hee University. His works are featured in Polish and international contemporary art collections.

adamabel@vp.pl
www.adamabel.com

➤ 20 **Karolina Balcer** (ur. 1988 w Toruniu). Swoje prace realizuje głównie w technice malarstwa. Tworzy także krótkometrażowe filmy wideo, kolaże oraz obiekty malarskie. Głównym tematem, który podejmuje w pracach, jest zagadnienie ładu przestrzennego oraz polskiego krajobrazu miejskiego. Obecnie doktorantka na macierzystej uczelni. Cykl dyplomowy „Blok techniczny” zdobył liczne nagrody, m.in. Nagrodę Publiczności podczas IV Przeglądu Młodej Sztuki Świeża Krew, Nagrodę Marszałka Województwa Dolnośląskiego i Magazynu FORMAT podczas 24. Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych Promocje w Legnicy oraz Nagrodę Marszałka Sejmu RP i Premier RP podczas 43. Salonu Zimowego w Radomiu.

Karolina Balcer (born in 1988 in Toruń). Predominantly uses painting in her works. Also makes short videos, collages and painting objects. Her subject matter revolves around the issues of aesthetically pleasing spatial development and Polish urban landscape. Currently a PhD student at her alma mater. Her ‘Technical Drawing Pad’ series has won numerous awards such as the Audience Award at the 4th edition of Young Art ‘Fresh Blood’ Preview, the Marshal of the Lower Silesia Voivodeship and FORMAT Magazine

Award at the 24th ‘Promotions’ Preview in Legnica and the Chairman of Polish Parliament and Prime Minister of the Republic of Poland Award at the 43th Winter Showroom in Radom.

balcerzatko@gmail.com
http://thebalcerbalcer.tumblr.com
http://karolinabalcer.blogspot.com

Iulian Bisericar mieszka i pracuje w Sibiu oraz w Cluj-Napoca. Ukończył Uniwersytet Sztuki i Projektowania w Cluj-Napoca w Katedrze Malarstwa, gdzie obecnie pracuje nad doktoratem. Jest bardzo aktywny na scenie młodej sztuki współczesnej w Rumunii, organizując lub uczestnicząc w wystawach indywidualnych i zbiorowych. Do ostatnich wystaw artysty należy *Podwórze*, Galeria Anca Poterasu, Bukareszt, Rumunia (2015) – było to wydarzenie równoległe do Bukaresztańskiego Biennale oraz wydarzenie specjalne w ramach Białej Nocy Galerii (2015); *Stany Zjednoczone – w głębi dziczy*, Galeria Atelier 4, Cluj-Napoca, Rumunia (2015), oraz *Poznaj artystę*, The Ark, Bukareszt, Rumunia (2014).

Iulian Bisericar lives and works in Sibiu and Cluj-Napoca, Romania. He graduated from the University of Art and Design in Cluj-Napoca (Romania), from the Painting Department, where he currently is a PhD candidate. He is very active on the young contemporary art scene in Romania, organizing and participating in solo and group exhibitions. Some of his most recent appearances in Romanian galleries are *The Backyard*, Anca Poterasu Gallery, Bucharest, Romania (2015) – a parallel event of Bucharest Biennial and a special event at the White Night of Galleries (2015); *Usonia – Into the Wild*, Atelier 4 Gallery, Cluj-Napoca, Romania (2015) and *Meet the Artist*, The Ark, Bucharest, Romania (2014).

bisericaruiluan@yahoo.com
www.bisericaruiluan.com

Anna Bujak (ur. 1979). Rzeźbiarka, autorka instalacji, rysunków i fotomontaży. Jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (2011). W swoich konstrukcjach rzeźbiarskich z pogranicza sztuki figuratywnej i abstrakcyjnej posługuje się figurą zwierzęcą, którą poddaje demon-tażowi. Jej zainteresowania artystyczne koncentrują się na relacjach pomiędzy światem ludzi i zwierząt. Mieszka i pracuje we Wrocławiu.

Anna Bujak (born in 1979). Sculptor, author of installations, drawings and photomontages. Graduated from the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław in 2011. Combines abstract and figurative art and uses animal figure, often incomplete, in her works. Her interests lie in human-animal relations. Lives and works in Wrocław.

bujak.anka@gmail.com
annabujak.weebly.com

➤ 26 **Monica Diana Dan** mieszka i pracuje w Cluj-Napoca w Rumunii i jest obecnie studentką na studiach doktoranckich na Uniwersytecie Sztuki i Projektowania w Cluj-Napoca. Pod względem tematów i pojęć artystka analizuje zagadnienie konfliktu masowej produkcji z unikalnością, który powoduje, że człowiek poszukuje wielu tożsamości. Obraz może odgrywać ważną rolę w ułatwianiu komunikacji pomiędzy wieloma osobowościami, które sami tworzymy. Artystka przygląda się również aspektom związanym z korelacją pomiędzy industrializacją a społeczeństwem. Kultura masowa nie wie czym jest unikalność i społeczność lokalna, za to często promuje konsumpcjonizm. Dlatego główne cechy przypisywane sztuce są obecnie determinowane przez społeczeństwo, a sztuka współczesna stała się produktem dzisiejszego świata.

Monica Diana Dan lives and works in Cluj-Napoca and she is currently a PhD student of the University of Art and Design in Cluj-Napoca, Romania. In terms of themes and concepts she is analyzing concepts such as mass production versus the unique, causing one to seek multiple identities. The image can have an important part in facilitating the communication of multiple personalities, which we, ourselves create. She is also looking into aspects regarding the correlation between industrialization and society. Mass culture has no notion of the unique, of local community or regional culture, the role of consumerism being frequently promoted. Therefore the dominant aspects attributed to art are greatly influenced by society and contemporary art is considered a product of today’s world.

monicadano8@yahoo.com

Karolina Freino (ur. 1978). Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (rzeźba), Edinburgh College of Art (School of Sculpture) i na Uniwersytecie Bauhausu w Weimarze (MFA Sztuka Publiczna i Nowe Strategie Artystyczne). Od 2007 roku asystentka w Katedrze Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W 2014 roku otworzyła przewód doktorski na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Stypendystka m.in. Alfred Töpfer Stiftung (2005–2006) i Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2012).

Karolina Freino (born in 1978). Graduated from the Department of Sculpture at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, Edinburgh College of Art (School of Sculpture) and Bauhaus University in Weimar (MFA, Public Art and New Artistic Strategies). Since 2007 assistant tutor in the Department of Sculpture at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. In 2014 submitted her doctoral thesis in the Faculty of Media Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Won the Alfred Töpfer Stiftung scholarship (2005–2006) and the Minister of Culture and National Heritage scholarship (2012).

karolina.freino@gmail.com
www.karolinafreino.com

Roland Grabkowski (ur. 1985). Absolwent Wydziału Malarstwa i Rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Obecnie doktorant na międzywydziałowych studiach doktoranckich wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Mieszka i tworzy we Wrocławiu. Ważniejsze osiągnięcia: 2011 – Stypendium Prezydenta Wrocławia; 2012 – Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego; 2015 – *Skrawki*, wystawa indywidualna w Galerii MD_S, Wrocław.

Roland Grabkowski (born in 1985). Graduated from the Department of Sculpture at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Currently a PhD inter-faculty student at his alma mater. Lives and works in Wrocław. Major achievements: 2011 – the Mayor of Wrocław Scholarship; 2012 – the Minister of Culture and National Heritage Award; 2015 – *Scraps*, a solo exhibition at the MD_S Gallery, Wrocław.

roland.grabkowski@gmail.com
www.be.net/rolowski

➤ 22

➤ 24

➤ 32 **Magda Grzybowska** (ur. 1976). Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Dyplom z rzeźby obroniła w 2000 roku. W działalności artystycznej odnosi się przede wszystkim do zjawisk przestrzennych, niekoniecznie zamykających się w pojęciu rzeźby. Do swoich prac włącza zarówno obiekty rzeźbiarskie, jak i film, fotografie, zjawiska świetlne, sytuacje, gest i ruch. Od 2006 roku pracuje jako dydaktyk w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W 2011 roku uzyskała stopień doktora w dyscyplinie sztuk pięknych.

Magda Grzybowska (born in 1976 in Wrocław). Graduated from the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Diploma in sculpture in 2000. Her artistic work revolves around spatial phenomena that often go beyond the traditional concept of sculpture. She incorporates sculptural objects as well as film, photographs, light phenomena, situations, gestures and movement into her works. Since 2006 instructor at her alma mater. Was awarded a PhD degree in fine arts in 2011.

mg.grzybowska@gmail.com
www.magdagrybowska.wordpress.com

➤ 34 **Łukasz Huculak** (ur. 1977). Jest absolwentem wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, malarzem i wykładowcą, często piszącym; z zacięciem do teoretyzowania. Zaczynał od malowania martwych natur monochromatycznych i skupionych. Uległ fascynacji dawną sztuką włoską – najpewniej na skutek podróży do Italii. W ramach swojskie pojmowanego realizmu interesuje się ułomnością i fragmentarycznością jako wariantami konfliktu idealizmu z materializmem. Odwołując się do idei „obrazu dostępnego jednym spojrzeniem”, wykorzystuje estetykę form „niepełnowartościowych”: szkicu, destruktu i *non finito*.

Łukasz Huculak (born in 1977). Graduated from the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Painter and lecturer, often a writer with a passion for theorising. Started with painting still life, often monochromatic and clustered. His journeys to Italy proved to be a source of fascination with old Italian art. His unique perception of realism manifests itself in his interest in imperfection and fragmentation as variants of an idealism versus realism conflict. Relating to the ‘image at a glance’ idea he uses the aesthetics of ‘imperfect’ forms such as sketch, destruct and *non finito*.

info@huculak.pl
www.huculak.pl

Jakub Jernajczyk (ur. 1980). Artysta wizualny, matematyk, popularyzator nauki. Adiunkt w Katedrze Sztuki Mediów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Członek pierwszej w Polsce Akademii Młodych Uczonych i Artystów (od 2010). Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2010) oraz Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (2012). Laureat konkursów INTER i eNgage Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2014). Uczestnik konferencji naukowych i wystaw artystycznych (m.in. w Niemczech, Korei Południowej, USA i Australii). W pracy twórczej i badawczej skupia się głównie na relacjach łączących sztukę z nauką, z naciskiem położonym na poznawcze aspekty percepcji i wyobraźni wzrokowej.

Jakub Jernajczyk (born in 1980). Visual artist, mathematician, populariser of science. Assistant professor in the Department of Media Art at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Since 2010 member of the first Polish Academy of Young Scholars and Artists. Was awarded the Minister of Culture and National Heritage scholarship (2010) and the Minister of Science and Higher Education scholarship (2012). Winner of competitions such as: INTER and eNgage Foundation for Polish Science (2014). Has participated in scientific conferences and art exhibitions in Germany, South Korea, the United States, Australia and others. His work, both artistic and scientific, reflects his interest in relations between art and science, especially in cognitive aspects of human perception and visual imagination.

jjernajczyk@gmail.com
www.grapik.pl

➤ 40 **Piotr Kmita** (ur. 1981). Absolwent Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W swej twórczości posługuje się różnego rodzaju środkami formalnymi (malarstwo, grafika, instalacja), których używa do komentowania szerokiego wachlarza problemów, ze szczególnym uwzględnieniem miejsca artysty we współczesnym świecie.

Piotr Kmita (born in 1981). Graduated from the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Incorporates various formal techniques into his work (painting, graphics, installation), which he then uses to address a great array of issues, especially the place of artist in the contemporary world.

poczta@piotrkmity.com
www.piotrkmity.com

➤ 42 **Anna Kołodziejczyk** (ur. 1979). Artystka, kuratorka. Absolwentka Wydziału Malarstwa i Rzeźby wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Laureatka kilku konkursów, m.in. Nagroda Prezydenta Wrocławia w Krajowym Konkursie Malarstwa im. Eugeniusza Gepperta 2007; Grand Prix Samsung Art Master 2004. Od 2005 roku pracuje w Katedrze Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Od 2008 roku kuratorka Przeglądu Sztuki SURVIVAL. Swoje prace realizuje głównie w technice malarstwa i kolażu. Tworzy instalacje w oparciu o archiwum stworzone z kolekcji dokumentów, fotografii, kadrów filmowych.

Anna Kołodziejczyk (born in 1979). Artist and curator. Studied painting in the Faculty of Painting and Sculpture at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Winner of several awards for painting, e.g. an award funded by Mayor of Wrocław in the National Eugeniusz Geppert Painting Competition (2007), Grand Prix in the Samsung Art Master Competition (2004). Since 2005 works in the Faculty of Painting and Sculpture at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Since 2008 curator of SURVIVAL Art Review. Her preferred techniques are painting and collage. Author of installations based on archives comprising a collection of documents, photographs and film frames.

pracownia112@gmail.com
http://annakolodziejczyk.tumblr.com

➤ 44 **Cristian Gabriel Lăpușan** mieszka i pracuje w Cluj-Napoca. Ukończył studia magisterskie w Katedrze Malarstwa na Uniwersytecie Sztuki i Projektowania w Cluj-Napoca. Jego projekt zatytułowany *Me and My People* rozwijał się na podstawie kluczowych punktów w osobistym i codziennym świecie i budowany był w oparciu o duże nagromadzeniu emocji. „Rozpaczynam dialog pomiędzy dwoma światami, tym prawdziwym, ciepłym, jasnym, z autentyczną komunikacją i naturalnym wyrazem w przestrzeni miejskiej, oraz tym sztucznym, trochę teatralnym, nakierowanym na bezpośredni przekaz maksymalnie rzucającego się w oczy komunikatu, na wzór afiszu wystawionego w przestrzeni publicznej”. Jedną z ostatnich wystaw indywidualnych artysty była ekspozycja *Me and My People*, zaprezentowana w Galerii Casa Matei w Cluj-Napoca w Rumunii (2015). Stanowiła ona część projektu *Expo Maraton 2015*, w którym Cristian Gabriel Lăpușan był jednym z głównych zwycięzców.

Cristian Gabriel Lăpușan lives and works in Cluj-Napoca. He recently graduated from the MA programme of the Painting Department within the University of Art and Design in Cluj-Napoca. His project entitled *Me and My People* develops starting with the defining landmarks of the personal, everyday universe, and is built on the intense agglomeration of emotions. ‘I initiate a dialogue between two worlds, the real one, warm, bright and with an authentic communication and a natural manifestation within the urban space and the artificial one, slightly theatrical, aimed at the direct transmission of the message of maximum visibility similar to a publicly exhibited poster.’ One of his most recent solo exhibitions is *Me and My People* at Casa Matei Gallery, Cluj-Napoca, Romania (2015) within the project called *Expo Marathon 2015*, Lăpușan Cristian Gabriel being one of the big winners of the competition.

cristygab@yahoo.co.uk
www.lapusan Cristian.com

➤ 46 **Máthé László** mieszka i pracuje w Cluj-Napoca. Ukończył studia magisterskie w Katedrze Malarstwa na Uniwersytecie Sztuki i Projektowania w Cluj-Napoca w Rumunii. Celem jego projektów jest zaprezentowanie osobistego punktu widzenia dotyczącego wewnętrznych odczuć i starań jednostki w kontekście współczesności. W swoich pracach stara się uchwycić relację pomiędzy człowiekiem a środowiskiem, pomiędzy jednostką a innymi ludźmi, z których wszyscy są warunkowani przez instynkt przetrwania oraz przez walkę z ego.

Máthé László lives and works in Cluj-Napoca. He graduated with his MA from the Painting Department of the University of Art and Design in Cluj-Napoca, Romania. Generally, Máthé László’s projects are intended to present a personal point of view regarding the individual’s inner feelings and attempts within the contemporary context. In his works he attempts to catch the relationship between human beings and the environment, between itself and the rest of the humanity, all these being conditioned by the survival instinct and the fight with one’s ego.

laszlo_mathe@yahoo.com
www.saatchiart.com/account/artworks/758664

➤ 48 **Paweł Lisek.** Artysta realizuje projekty łączące dźwięk z obrazem, tworząc interaktywne instalacje i koncerty multimedialne. Był odpowiedzialny za sferę wizualną projektu *Ocalić od zapomnienia – Witold Szalonek i jego dźwięki kombinowane* z Sound Factory Orchestra. Stworzył wraz z Adamem Ablem i Cezarym Duchnowskim projekt *Fantom*. W ramach CSW Lutosławski / Pole Widzenia – Pole Słyszenia wystąpił z projektem *Avatar* wraz z Adamem Bałdychem i Pawłem Hendrichem. Na V edycji festiwalu Musica Electronica Nova stworzył wizualne impresje dla Musiques & Recherches.

Paweł Lisek. He combines sound and picture together to create interactive installations and multimedia concerts. He was behind the visual effects of *Save from Oblivion – Witold Szalonek and his combined sounds* with Sound Factory Orchestra project. Together with Adam Abel and Cezary Duchnowski created a *Fantom* project. Presented his *Avatar* project together with Adam Bałdych and Paweł Hendrich at the CSW Lutosławski / Field of vision – Field of Hearing festival. Created visual impressions for Musiques & Recherches for the 5th edition of Musica Electronica Nova festival.

lisekpawel@wp.pl

➤ 50 **Karina Marusińska.** Artystka interdyscyplinarna związana z ceramicznym materiałem i rzemiosłem, które nie determinują wszystkiego, czym się zajmuje. Działa w określonych kontekstach socjokulturowych. Podejmuje próby łączenia sztuki, dizajnu i edukacji ze społecznym aktywizmem. Eksploruje zagadnienia szeroko pojętej kultury materialnej, zrównoważonego rozwoju, etyki, form oporu, *tabu*, brudu i higieny, procesów destrukcji, błędów i niedoskonałości, kobiecości i cielesności. Członkini grupy performer-skiej Łuhuu!, kolektywu Food Think Tank i nieistniejącej już grupy projektowej Wzorowo.

Karina Marusińska. Interdisciplinary artist. Works mainly with ceramic material and craft but her undertakings go beyond that. Works in special sociocultural contexts where she tries to combine art, design and education with social activism. She explores what is broadly understood as material culture, sustainability, ethics, forms of resistance, taboo, dirt and hygiene, destruction processes, mistakes, flaws and imperfections, femininity and physicality. Member of Łuhuu! performance group and Food Think Tank collective and no-longer-existing Excellent project group.

marusinska@gmail.com

Marcin Michalak (ur. 1978 w Ostrowie Wielkopolskim). ➤ 52 W latach 1999–2005 studiował na Wydziale Malarstwa i Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W latach 2002–2003 studia na Wydziale Rzeźby, Wysoka szkoła wytwornych umeni w Bratysławie. Jest sztukatorem wszystkich wydziałów na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, asystentem starszego wykładowcy Waldemara Szmatuły, asystentem prof. Aleksandra Marka Zyśki, honorowym dawcą krwi. Mieszka w Smolcu, nie był laureatem Nagrody Nobla.

Marcin Michalak (born in 1978 in Ostrów Wielkopolski). Between 1999–2005 studied in the Faculty of Painting and Sculpture at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Between 2002–2003 studied in the Faculty of Sculpture in Wysoka szkoła wytwornych umeni in Bratislava. Stucco artist in all faculties at his alma mater. Assistant tutor of senior lecturer Waldemar Szmatuła, assistant tutor of Professor Aleksander Marek Zyśko, honorary blood donor, resident of Smolec. Has not been awarded a Nobel Prize.

michalak@gmail.com

Marcin Mierzicki (ur. 1973). Absolwent Akademii Sztuk ➤ 54 Pięknych we Wrocławiu (dyplom z malarstwa 2001). Artysta wizualny. Tworzy instalacje, obiekty oraz wideo. Realizuje projekty, które w swojej strukturze prowokują interaktywność i są oparte na działaniach w procesie. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w latach 2006 i 2011. Mieszka i pracuje we Wrocławiu.

Marcin Mierzicki (born in 1973). Graduated from the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Diploma in painting in 2001. Visual artist. Creates installations, objects and videos. His works are interactive in structure and based on actions in the process. Won the Minister of Culture and National Heritage scholarship in 2006 and 2011. Lives and works in Wrocław.

marcin.mierzicki@gmail.com

www.marcinmierzicki.com

Ionel Mihai. W 2015 roku ukończył studia w Katedrze ➤ 56 Rzeźby na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Sztuki i Projektowania w Cluj-Napoca. Brał udział w plenerach rzeźbiarskich w Belis w okręgu Cluj w 2014 roku, a także

w wystawach zbiorowych w ramach festiwalu *Jazz w Parku* (25 czerwca–5 lipca 2015) w Cluj-Napoca w Rumunii. *Połączenia* stanowią jego pracę dyplomową zrealizowaną pod koniec studiów licencjackich.

Ionel Mihai. He graduated in 2015 from the Sculpture Department of the Faculty of Fine Arts within the University of Art and Design in Cluj-Napoca. He took part in sculpture creation camps such as in Belis, Cluj County in 2014, and also in group exhibitions within the *Jazz In The Park Festival* (June 25th – July 5th, 2015) in Cluj-Napoca, Romania. *Connections* represents his diploma work at the end of his BA degree within the above mentioned institution.

ionel_mihai_92@yahoo.com

➤ 58 **Alexandra Mureșan** jest obecnie w trakcie studiów doktoranckich na Uniwersytecie Sztuki i Projektowania w Cluj-Napoca w Rumunii. Swoją pracę ze szkłem rozpoczęła pięć lat temu. Podczas studiów zdobyła szerokie doświadczenie w dziedzinie technik szklarskich. W 2013 roku otrzymała Nagrodę im. Jutty Cuny-Franz w kategorii „Szkło”. Jej prace były prezentowane na wielu wystawach w kraju i za granicą. Zanim rozpoczęła studiowanie ceramiki i szkła, studiowała również filozofię na Uniwersytecie im. Babes-Bolyai w Cluj-Napoca w Rumunii, co wywarło ogromny wpływ na jej twórczość. Jej prace są w większości inspirowane naturą, ale odzwierciedlają również pewien zamysł filozoficzny. Wśród ostatnich wystaw artystki znajdują się wystawy indywidualne: *Trasparenze, quattro forme dell’invisibile*, LUISS Guido Carli, Rzym, Włochy (2015); *Privirea interioară*, Complexul Muzeal Bistriă, Bistriă-Năsăud, Rumunia (2015) oraz wystawy zbiorowe: *Cluj Calling Project. Vento da Est*, Crema, Włochy (2015); *Biennale Giovanni Monza*, Monza, Włochy (2015); *Identităȃ*, Galeria UAP, Baia-Mare, Rumunia (2015); *Cluj Calling Project*, Galeria IAGA, Cluj-Napoca, Rumunia (2015).

Alexandra Mureșan is currently studying for her PHD at the University of Art and Design in Cluj-Napoca, Romania. She began working with glass five years ago. During her academic studies she gained extensive experience in glass techniques. In 2013 Alexandra Mureșan was awarded the Jutta Cuny-Franz Memorial Award for glass. Her pieces have been exhibited in several shows in Romania and abroad. Prior to her studies in Ceramics and Glass, Alexandra Mureșan studied Philosophy at the University Babes-Bolyai

in Cluj-Napoca, Romania, an experience that had a huge impact on her creative processes. Most of her pieces are inspired by nature while also reflecting a philosophical concept. A selection of her most recent exhibitions includes solo exhibitions: *Trasparenze, quattro forme dell’invisibile*, LUISS Guido Carli, Rome, Italy (2015); *Privirea interioară*, Complexul Muzeal Bistriă, Bistriă-Năsăud, Romania (2015) and group exhibitions: *Cluj Calling Project. Vento da Est*, Crema, Italy (2015); *Giovanni Monza Biennial*, Monza, Italy (2015); *Identităȃ*, UAP Gallery, Baia-Mare, Romania (2015); *Cluj Calling Project*, IAGA International Art Gallery Angels, Cluj-Napoca, Romania (2015).

m_alexandrina8@yahoo.com

www.facebook.com/alexandra11muresan

Tomasz Niedziółka. Asystent na Wydziale Malarstwa ➤ 60 i Rzeźby w Katedrze Mediacji Sztuki. W 2003 roku ukończył na Wydziale Ceramiki i Szkła wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta ceramikę artystyczną w pracowni prof. Krystyny Cybińskiej oraz projektowanie ceramiki w pracowni prof. Lidii Kupczyńskiej-Jankowiak. Studiował rysunek w pracowni prof. Wiesławy Pawelskiej, malarstwo w pracowni prof. Jana Kondratowicza, rzeźbę w pracowni starszego wykładowcy Waldemara Szmatuły. W 2005 roku otrzymał Grand Prix – Nagrodę Prezydenta Miasta Wrocławia w konkursie „cdn... Rzeźba 2005”, odbywającym się w ramach Dolnośląskich Wystaw Sztuki organizowanych przez ZPAP. Laureat stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP „Młoda Polska” (2007).

Tomasz Niedziółka. Assistant tutor in the Faculty of Painting and Sculpture, in the Department of Art Mediation. In 2003 graduated from the Faculty of Ceramics and Glass at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Diploma in artistic ceramics under Professor Krystyna Cybińska, ceramics design under Professor Lidia Kupczyńska-Jankowiak. Studied drawing in the studio of Professor Wiesława Pawelska, painting in the studio of Professor Jan Kondratowicz and sculpture under senior lecturer Waldemar Szmatuła. In 2005 won a Grand Prix – Mayer of Wrocław award in ‘To Be continued... Sculpture of 2005’ competition at the Lower Silesian Art Exhibition organised by the Association of Polish Artists and Designers. Was awarded the Minister of Culture and National Heritage ‘Young Poland’ (2007) scholarship.

naczynie@wp.pl

› 62 **Diana Oțet.** Jestem artystką mieszkającą i pracującą w Cluj w Rumunii. Fascynuje mnie potencjał ekspresji, jaką daje rysunek w kontekście sztuki współczesnej, i uważam to medium za najlepsze dla zapisywania osobistych, intymnych rzeczywistości, odczuć i myśli. Jestem przekonana, że rysunek jest bliższy prawdzie niż władzy, a jego natychmiastowość i intymność to cechy, dzięki którym szczególnie do mnie przemawia jako środek wyrazu. Interesują mnie proste i pozornie banalne przedmioty i zdarzenia, które zajmują moje myśli, oraz szcątkowe sceny, które staram się uchwycić, próbując nadać im wymiar metafizyczny i symboliczne znaczenie.

Diana Oțet. I am an artist living and working in Cluj, Romania. I am particularly preoccupied with the expressive potential of drawing within the context of contemporary culture, and I consider this medium to be the best for transcribing personal, intimate realities, feelings and thoughts. I understand drawing as being closer to truth than to power, immediacy and intimacy being the features that makes it appeal to me as a means of expression. I like to deal with simple and apparently banal objects and actions, which obsessively pervade my thoughts, and with fragmentary scenes which I represent, attempting to confer them a metaphysical dimension and symbolic meaning.

dianna_ott@yahoo.com
www.dianaotet.com

› 64 **Łukasz Paluch** (ur. 1979). Pracuje na stanowisku adiunkta w Katedrze Projektowania Graficznego Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Jest dyrektorem artystycznym AnoMalia Art Studio. Wśród zrealizowanych zleceń znajdują się m.in.: identyfikacja wizualna Przeglądu Sztuki SURVIVAL, współpraca z Fundacją Andrzeja Wróblewskiego, BWA Wrocław, Narodowym Forum Muzyki i Wrocław ESK 2016. Brał udział w ważnych wystawach designu w kraju i za granicą. Jego prace były publikowane w branżowych magazynach i katalogach. Jest członkiem Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej.

Łukasz Paluch (born in 1979). He works as assistant professor in the Department of Graphic Design at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Art manager of AnoMalia art studio. He was behind visual identification of the SURVIVAL Art Review, cooperated with Andrzej Wróblewski Foundation, BWA Wrocław, the National Music Forum and Wrocław ECC 2016. Took part in important design exhibitions in Poland and abroad. His works were

published in professional magazines and catalogues. Member of the Association of Polish Graphic Designers.

lukasz@anomalialia.pl
www.anomalialia.pl

Joanna Palys. W latach 2003–2008 studiowała malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Za pracę dyplomową z malarstwa zrealizowaną pod kierunkiem prof. Stanisława Kortyki oraz z projektowania malarstwa w architekturze i urbanistyce pod kierunkiem prof. Wojciecha Kaniowskiego otrzymała nagrodę Najlepszy Dyplom 2008. Po studiach przez kilka lat mieszkała w Indiach. Aktualnie mieszka we Wrocławiu i pracuje jako asystentka we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. W dorobku ma liczne nagrody i wystawy.

Joanna Palys. Between 2003 and 2008 studied painting at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. She won the Best Diploma Award of 2008 for her diploma work in painting under Professor Stanisław Kortyka and for painting in architecture and urban planning under Professor Wojciech Kaniowski. Moved to India for a few years after graduation. Currently Wrocław based. Since 2013 has worked as assistant tutor of Professor Wojciech Kaniowski at her alma mater.

info@joannapalys.com
www.joannapalys.com

Alexandra Ioana Șerban mieszka i pracuje w Cluj-Napoca. O swoich pracach mówi: „Zmiana terytorialna widziana od wewnątrz daje wgląd w tajemniczy aspekt czasu. Ego wydaje się zamykać w sobie, zawieszone pomiędzy przeszłością i przyszłością. W ten sposób krajobraz staje się jednym, wkraczając w obszar prawdopodobieństwa, pod warunkiem, że widz będzie go kontemplował, a nie jedynie oglądał, zawsze konfrontując się z niestabilnością i kruchością zewnętrznego medium”. Wśród ostatnich wystaw artystki znajdują się wystawy zbiorowe: *T.A.N.G.O. Turning Art Now Gliding Over*, Muzuem Sztuki w Cluj-Napoca, Rumunia (2015); *Zielony i brązowy*, Pałac Simonelli, Macerata, Włochy (2013); *Młodzi artyści z Cluj*, Galeria Mie Lefever, Gent, Belgia (2010).

Alexandra Ioana Șerban lives and works in Cluj-Napoca. Talking about her works, the artist says that ‘The territorial

alteration seen from the inside offers a mysterious aspect of time. It seems that the ego closes in itself, suspended between past and future. This way, the landscape becomes one belonging to probability as long as the viewer decides to contemplate, and not only watch, always confronting the exterior medium’s instability and fragility’. A selection of her most recent exhibitions includes group exhibitions: *T.A.N.G.O. Turning Art Now Gliding Over*, The Art Museum of Cluj-Napoca, Romania (2015); *Green and Brown*, Simonelli Palace, Macerata, Italy (2013); *Young Artists from Cluj*, Mie Lefever Gallery, Gent, Belgium (2010).

ale_serban_ioana@yahoo.com

› 70 **Maria Sicoie** jest absolwentką Liceum Sztuk Pięknych i Projektowania im. Romulusa Ladea w Cluj-Napoca w Rumunii z 2009 roku, a w 2012 roku ukończyła studia w Katedrze Rzeźby na Uniwersytecie Sztuki i Projektowania w Cluj-Napoca. W 2014 roku uzyskała tytuł magistra na tym samym uniwersytecie, a obecnie pracuje nad doktoratem w dziedzinie sztuk pięknych. Od 2014 roku jest członkiem Związku Artystów Rumuńskich. Podobnie do innych młodych artystów z Uniwersytetu Sztuki i Projektowania w Cluj-Napoca jest bardzo aktywna na scenie sztuki współczesnej, zarówno w Rumunii, jak i za granicą. Wśród jej niedawnych osiągnięć znajdują się dwie ważne wystawy indywidualne: *Pădurea nebună*, Galeria Arcade 24, Bistrița, Rumunia oraz *Local Municipalities*, Galeria Visual Kontakt, Oradea, Rumunia. Obie wystawy odbyły się latem 2015 roku.

Maria Sicoie graduated from Romulus Ladea Fine Arts and Design High School, Cluj-Napoca, Romania in 2009, and in 2012, from the Sculpture Department at the University of Art and Design in Cluj-Napoca, Romania. In 2014 she obtained her master’s degree at the same university and currently is completing a PhD in fine arts within the same institution. Since 2014 she has been a member of the Artists’ Union of Romania. Like many of the young artists from the University of Art and Design in Cluj-Napoca, she is also very active on the contemporary art scene both in Romania and abroad. Some of her most recent accomplishments include two important solo shows: *Pădurea nebună*, Arcade 24 Gallery, Bistrița, Romania and *Local Municipalities*, the Visual Kontakt Gallery, Oradea, Romania. Both exhibitions took place during the summer of 2015.

maria.sicoie@yahoo.com

Karolina Szymanowska (ur. 1982). Artystka wizualna związana z Wrocławiem. Ukończyła rzeźbę we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 2010 roku została asystentką na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. Pracuje w różnych mediach – tworzy obiekty i animacje poklatkowe, zajmuje się rzeźbą, instalacją i rysunkiem. W swojej twórczości porusza się wokół zagadnień związanych z procesami deformacji i odkształcania w kontekście pamięci, ciała i przestrzeni.

Karolina Szymanowska (born in 1982). Visual artist based in Wrocław. Studied sculpture at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Since 2010 assistant tutor in the Faculty of Painting and Sculpture. Works with various media. Creates objects and stop-motion animations. Uses sculpture, installations and drawing. Her artistic work features issues of deformation and deshaping in the context of memory, body and space.

karolina@szymanowska.com
www.szymanowska.com

Andrea Tivadar. W 2015 roku ukończyłam studia magisterskie w Katedrze Malarstwa na Uniwersytecie Sztuki i Projektowania w Cluj-Napoca. Moje prace eksplorują intymny obszar i ekspresję artysty związanego z koncepcyjną i techniczną konstrukcją czystego wizualnie obrazu. W tym kontekście moje eksperymenty ulegają przekształceniom z pracy na pracę, począwszy od struktur, organicznych i zwartych form, sieci linii, nieco geometrycznych elementów, które redukują napięcie poprzez przełamanie rytmu lub rozdrobnienie kolorowych plam, oraz grę optyczną. Kształt i kolor są dla mnie równie ważne; potrzebuję kolorów dla moich kształtów oraz kształtów dla moich kolorów.

Andrea Tivadar. I graduated from the MA study programme of the Painting Department within the University of Art and Design in Cluj-Napoca in 2015. My works explore an intimate area and expression of the artist related to the conceptual and technical construction of a purely pictorial image. In this context my experiments are being reformulated from one work to another, starting from structures, organic and compact forms, a network of lines, slightly geometrical elements, which release tension by breaking the rhythm or by a fragmentation of colour stains and optical games. The shape and colour are equally important to me; I need colours for my shapes and shapes for my colours.

andreea_tivi@yahoo.com

> 78 **Krzysztof Wałaszek** (ur. 1960 w Tarnowie). W latach 1984–1989 studiował malarstwo we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Obecnie jest starszym wykładowcą na rodzimej uczelni, gdzie prowadzi zajęcia z rysunku. Tworzy obrazy, obiekty, instalacje. W swoich pracach używa elementów odwołujących się zarówno do szeroko pojętej kultury wysokiej, jak i prozaicznych motywów wyłapywanych z codzienności. Sztuka Krzysztofa Wałasza charakteryzuje się pewnym zacięciem komentatorskim, dużą dozą ironii i absurdałnego poczucia humoru. Niekiedy przybiera postać krytyki/komentarza dolegliwości współczesnego świata m.in. konsumpcjonizmu, wpływu mass mediów, rodzinnych mitów, hipokryzji religii.

Krzysztof Wałaszek (born in 1960 in Tarnów). Between 1984–1989 studied at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Currently senior lecturer at his alma mater where he teaches drawing. Creates paintings, objects, installations. His works feature elements from the realms of widely understood highbrow culture combined with prosaic motifs captured from everyday life. They are characterised by a passion for comment, heavy dose of irony and absurd sense of humour. They sometimes take the form of criticism/commentary on the ailments of the modern world such as consumerism, the influence of mass media, family myths, hypocrisy of religion.

walaszek.asp@gmail.com

> 80 **Rafał Warzecha**. Absolwent Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego. Pracę twórczą rozpoczął w 2000, a dydaktyczną w 2003 roku. Obecnie jest asystentem w Katedrze Sztuki Mediów w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu oraz doktorantem w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Dotychczas zrealizował kilkanaście wystaw w kraju i za granicą. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Rafał Warzecha. Graduated from the Faculty of Arts at the University of Zielona Góra. Has started his artistic career in 2000 and his academic career in 2003. Currently assistant tutor in the Department of Media Art at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław and a PhD student at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Member of the Association of Polish Art Photographers. Has held several exhibitions in Poland and abroad. His works are featured in the collections of the National Museum in Wrocław.

rafal.warzecha@psth.pl / www.rafalwarzecha.pl

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. EUGENIUSZA GEPPERTA WE WROCŁAWIU / THE EUGENIUSZ GEPPERT ACADEMY OF ART AND DESIGN IN WROCŁAW

WYDZIAŁY:

Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa

Wydział Ceramiki i Szkła

Wydział Grafiki i Sztuki Mediów

Wydział Malarstwa i Rzeźby

FACULTIES:

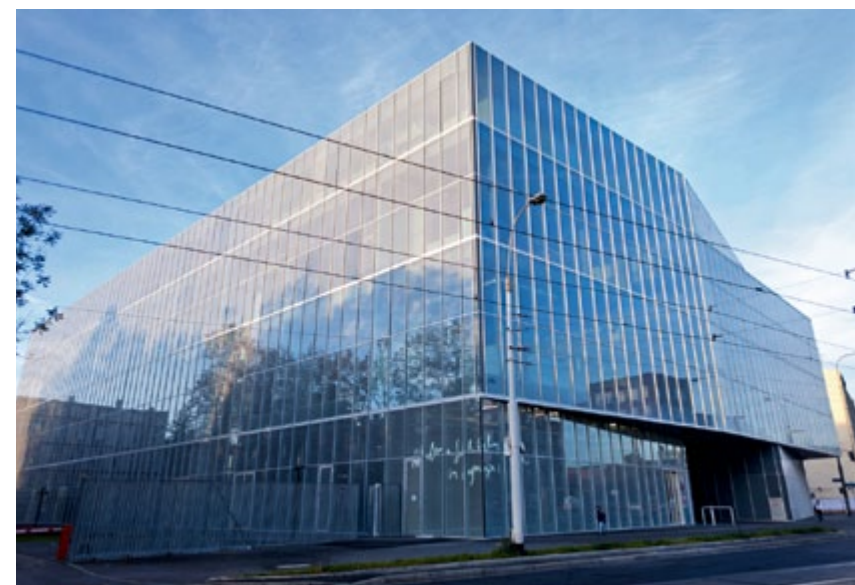
Faculty of Interior Architecture and Design

Faculty of Ceramics and Glass

Faculty of Graphics and Media Art

Faculty of Painting and Sculpture

www.asp.wroc.pl



Nowy budynek Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności, ul. Traugutta 21, fot. ©Hochtief Polska / New building of the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, the Center of Applied Arts and Innovation, 21 Traugutta Street, photo by ©Hochtief Poland

KURATORZY WYSTAWY / CURATORS

Magda Grzybowska, Karolina Szymanowska, Łukasz Huculak

Składamy podziękowania osobom i instytucjom w sposób
szczególny zaangażowanym w organizację wystawy /
With very special thanks to those persons and institutions that
contributed to the organisation of this exhibition

MIASTO WROCŁAW / THE CITY OF WROCŁAW

Jarosław Broda, Dyrektor Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego /
Director of the Department of Culture of the Municipal Office;
Jerzy Pietraszek, Z-ca dyrektora / Deputy Director

**UNIVERSITATEA DE ARTĂ ȘI DESIGN DIN CLUJ-NAPOCA /
THE UNIVERSITY OF ART AND DESIGN IN CLUJ-NAPOCA**

PhD Prof. Ioan Sbarciu, President of the Senate;
PhD Prof. Radu Solovastru, Rector;
PhD Gabriela Rostas, PR

**AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. EUGENIUSZA GEPPERTA WE WROCŁAWIU /
THE EUGENIUSZ GEPPERT ACADEMY OF ART AND DESIGN IN WROCŁAW**

Prof. Piotr Kielan, Rektor / Rector;
Anna Czajka

WYDAWCA / PUBLISHER

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu /
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

REDAKCJA / EDITING

Magda Grzybowska, Karolina Szymanowska, Łukasz Huculak

AUTORZY TEKSTÓW / AUTHORS OF THE TEXTS

Marta Lisok, Roland Zarzycki, Magda Grzybowska,
Karolina Szymanowska, Łukasz Huculak

W katalogu wykorzystano autorskie wypowiedzi i komentarze
artystów biorących udział w wystawie / The catalogue contains
interviews with the artists participating in this exhibition and their
commentaries on their work

KOREKTA POLSKA / POLISH PROOFREADING

Marta Szymczakowska, *erte*

KOREKTA ANGIELSKA / ENGLISH PROOFREADING

Stephen Marlborough

TŁUMACZENIE POLSKO-ANGIELSKIE / POLISH-ENGLISH TRANSLATION

Marta Szymczakowska, Ewelina Matyga, Dorota Wikar

TŁUMACZENIE ANGIELSKO-POLSKIE / ENGLISH-POLISH TRANSLATION

Marta Szymczakowska

TŁUMACZENIE RUMUŃSKO-ANGIELSKIE / ROMANIAN-ENGLISH TRANSLATION

Gabriela Rostas

PROJEKT GRAFICZNY, SKŁAD I DTP / DESIGN AND DTP

Łukasz Paluch, AnoMalia art studio / www.anomalialia.pl/

EDYCJA ZDJĘĆ / IMAGE EDITING

Justyna Fedec

KATALOG ZŁOŻONY KROJEM PISMA / TYPEFACE USED IN THE CATALOGUE

Botanika Std

PAPIER / PAPER:

Circle Matt White 135 g/m²

DRUK / PRINT

Drukarnia JAKS, Wrocław / www.jaks.net.pl/

NAKŁAD / CIRCULATION

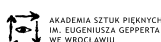
300 szt. / copies

COPYRIGHT

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu /
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

ISBN 978-83-64419-66-9

organizator – organiser



media



projekt współfinansowany
przez Miasto Wrocław
project co-financed by the City
of Wrocław

